LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

145

Goya

José Maria Moreno Galván

Centro Editor de
América Latina



LOS HOMBRES de la historia 145

El 30 de marzo de 1746, en un pequeño y pobre pueblo de Aragón (España), nació Francisco de Goya y Lucientes, un genio excéntrico, un solitario, un caso aislado y aparte en el panorama general de la pintura española y de la pintura universal.

Cuando Goya alcanzó la mayoría de edad, el panorama español de la pintura era, acaso, el más vacío, el más banal, el más gratuito de todos los momentos pictóricos desde la alta edad media; en efecto, si bien los pintores del siglo XVIII son irreprochables en el plano académico, están vacíos desde un punto de vista problemático y real. Ante esta situación, la genialidad de Goya no sólo consiste en reestructurar, en beneficio propio, la base populista de la edificación de un arte con raigambre española sino, fundamentalmente, en positivar de nuevo la contradictoria realidad española que, desde siempre, habia sido la tributaria máxima del arte peninsular. Más aún, lo que lo distingue de sus contemporáneos artistas, es esa aceptación, esa atención prestada a los demonios de su casta, que eran los de otra cara de la realidad española, sin dejar de ser por eso, desde el punto de vista estilístico, un hombre de su tiempo.

La pintura de Goya se nutrió de la vida y esa fue su genialidad con respecto a la pintura de su época, que no vivió más que de la pintura; una vida que continuaba cimentada sobre la contradicción y la violencia. Goya no recibe las influencias en tanto que "soluciones" - no es un plagiario -, sino en tanto que "problemas", es decir, desde ese dato o tema propuesto problemáticamente, organiza su mundo con su propia y personal originalidad.

La tremenda enfermedad que lo dejó totalmente sordo, sin duda le agudizó sus otras percepciones porque además, Goya se quedó solo consigo mismo, con su visión y con su imaginación. A partir de su sordera, su visión dejó de ser neutral y se convirtió en crítico. Su genio personal, hecho de fuerza y de violencia, desbordó todos los presupuestos previos de la academia y del neoclasicismo. Y esa genialidad, compuesta también de populismo y humanidad, desborda la pretendida unción piadosa o mística con que la concibieron los patronos de la misma.

Murió en Burdeos el 16 de abril de 1828.

Esta obra fue publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma, Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino
Director editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Occhetto, Andreina Rossi Monti.

145. Goya. El siglo XIX (II)
Este es el primer fascículo del tomo El siglo XIX (II).

Ilustraciones del fascículo Nº 145:
F. Arborio Mella, Milán: p. 17 (3, 5); p. 24 (1).
P. Malvisi: p. 6 (1).
Museo del Prado, Madrid: p. 3 (1, 2, 3); p. 6 (2, 3); p. 11 (1, 2); p. 14-15; p. 18 (1); p. 22 (1, 2); p. 27 (1, 2, 3, 4, 5).
Snark, París: p. 16 (1, 2, 4).

Tapa: Goya, *Autorretrato*, Madrid, Prado.
Para la preparación de este fascículo se ha utilizado el texto original del autor —José María Moreno Galván— redactado en español.

Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S.A., calle Luca 2223, Buenos Aires, en junio de 1978.
Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e Hijo, Echeverría 2469, 5° C, Capital.
Interior: Ryela S.A.I.C.F. y A., Bartolomé Mitre 853, 5°, Capital.

Goya

José Maria Moreno Galván

1746
Nació en Fuendetodos —pequeño y pobre pueblo de Aragón, hoy en la provincia de Zaragoza— el 30 de marzo. Fueron sus padres José Goya, dorador, y Gracia Lucientes. La niñez de Goya transcurre en Zaragoza. Asiste a las clases de dibujo de la Sociedad Económica zaragozana.

1760
Entra como aprendiz en el taller de pintura de José Luzán.

1763
Realiza su primer viaje a Madrid para presentarse al concurso trienal del premio convocado por la Real Academia de San Fernando. Es derrotado por Gregorio Ferro.

1766
Segundo viaje a Madrid, para presentarse de nuevo al concurso de la Academia. Esta vez es derrotado por Ramón Bayeu, con cuya hermana se casaría años más tarde.

1770
Goya está en Italia sin que se pueda precisar desde cuándo. Desde Roma, envía un cuadro a la Academia de París para un concurso convocado para otorgar un premio a un lienzo con el tema "Aníbal en los Alpes". Obtiene el 2º premio.

1771
Goya está en Zaragoza. Recibe el encargo de pintar al fresco la bóveda del Coreto del Pilar y una serie de óleos para la cartuja del Aula Dei, próxima a la ciudad.

1775
Goya está en Madrid. Por recomendación de Francisco Bayeu entra a trabajar como diseñador para tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara.

1776
Contrae matrimonio con Josefa Bayeu, hermana de Francisco y Ramón Bayeu.

1778
Por encargo real, copia al aguafuerte dieciséis pinturas de Velázquez.

1780
Ingresa como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El tema de su presentación es el "Cristo" del Museo del Prado. Se independiza de su cuñado Bayeu como consecuencia de la ruptura con el Cabildo del Pilar, a propósito de un nuevo fresco de Goya.

1783
Retrato del Conde de Floridablanca.

1784
Gran éxito de su óleo de "San Bernardino", en la inauguración de la Iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid.

1785
Subdirector de la Academia de San Fernando. Comienza la larga serie de pinturas para la Casa de Osuna con los retratos del Duque y la Duquesa.

1786
Es nombrado "Pintor del Rey".

1787
Pinta siete cuadros para "La Alameda de Osuna".

1789
Muere Carlos III y sube al trono Carlos IV. Goya es nombrado "Pintor de Cámara".

1791
Entrega a la Real Fábrica los últimos cartones para tapices.

1792
Durante un viaje por Andalucía, cae gravemente enfermo en Cádiz, en casa de su amigo Sebastián Martínez.

1793
Convaleciente y en el principio de su sordera, realiza para la Academia de San Fernando la serie de once pinturas de temas populares.

1794
Sordera casi total. Comienza a imaginar la serie de "Los Caprichos". Retrato de "La Tirana".

1795
Muere Francisco Bayeu y Goya lo reemplaza en la Dirección de la Academia. Primer retrato de la Duquesa de Alba.

1797
Acompaña a la Duquesa de Alba —ya viuda— a un viaje por Andalucía.

1798
Pinta los frescos de San Antonio de la Florida.

1799
Publica la serie grabada de "Los Caprichos".

1800
Pinta "La familia de Carlos IV" y el retrato de la Condesa de Chinchón.

1802
Muere la duquesa de Alba.

1805
Se casa su hijo Javier con Gumersinda Goicoechea.

1806
Nace su nieto Mariano. Pinta la serie sobre el bandido Maragato.

1808
Abdicación forzada de Carlos IV en favor de su hijo, Fernando VII. Caída de Godoy. Abdicación, en Bayona y en presencia de Napoleón, de los dos Borbones en favor de José I Bonaparte. Sublevación del pueblo de Madrid contra el ejército napoleónico el 2 de mayo.

1809 - 1811
Continúa pintando retratos en Madrid. Trabaja en los grabados sobre "Los Desastres de la Guerra".

1812
19 de marzo, proclamación de la Constitución por las Cortes de Cádiz. Muere su esposa, Josefa Bayeu. Pinta el retrato de Lord Wellington.

1814
Vuelve Fernando VII a Madrid. Persecución de liberales. Goya pinta "Los mamelucos en la Puerta del Sol" y los "Fusilamientos del 3 de mayo".

1816
Publicación de "La Tauromaquia".

1817
Viaje a Sevilla, para cuya catedral pinta "Santas Justa y Rufina".

1819
Adquiere "La Quinta del Sordo" a orillas del Manzanares. Por encargo de las Escuelas Pías de San Antón pinta "La Comunión de San José de Calasanz" y "Cristo en el Jardín de los Olivos".

1820
Sublevación liberal del general Riego para abolir el absolutismo e imponer la Constitución de 1812. Goya, en una sesión de la Academia, jura la Constitución.

1820 - 1822
Pinta "Las Pinturas Negras" en "La Quinta del Sordo".

1823
El duque de Angulema, al mando de "Los Cien mil Hijos de San Luis" realiza una expedición militar a España para restablecer el absolutismo, por orden del gobierno monárquico de Francia. Goya se oculta en casa de su amigo Duaso para escapar al furor represivo de los absolutistas.

1824
Goya se presenta en la corte. Obtiene autorización para marcharse a Francia y el rey, además, le concede la pensión vitalicia de que disfrutaba. Marcha a Francia. Los meses de julio y agosto los pasa en París. En setiembre se instala en Burdeos acompañado de Leocadia Zorrilla y la hija de ésta —presunta hija de ambos— Rosarito Weiss.

1825
Realiza la serie litográfica conocida por "Los toros de Burdeos".

1826
Viaje a Madrid. Vicente López pinta su retrato por orden de Fernando VII.

1827
Nuevo viaje a Madrid. Allí pinta el retrato de su nieto Mariano. De regreso en Burdeos, pinta el retrato de su amigo Juan Bautista Muguiro y "La lechera de Burdeos".

1828
Mariano Goya y su madre llegan a Burdeos. El 16 de abril muere don Francisco de Goya.

Goya fue un genio excéntrico, un solitario, un caso aislado y aparte en el panorama general de la pintura española y de la pintura universal. Vamos a transigir provisionalmente —sólo provisionalmente— con ese lugar común de las apreciaciones eruditas en torno al gran maestro. Todo tópico se justifica en determinadas realidades. Y la realidad es que, en efecto, cuando el fenómeno Goya se produce, ya hace mucho tiempo que lo que se llama "la gran escuela española de la pintura" parece agotada.

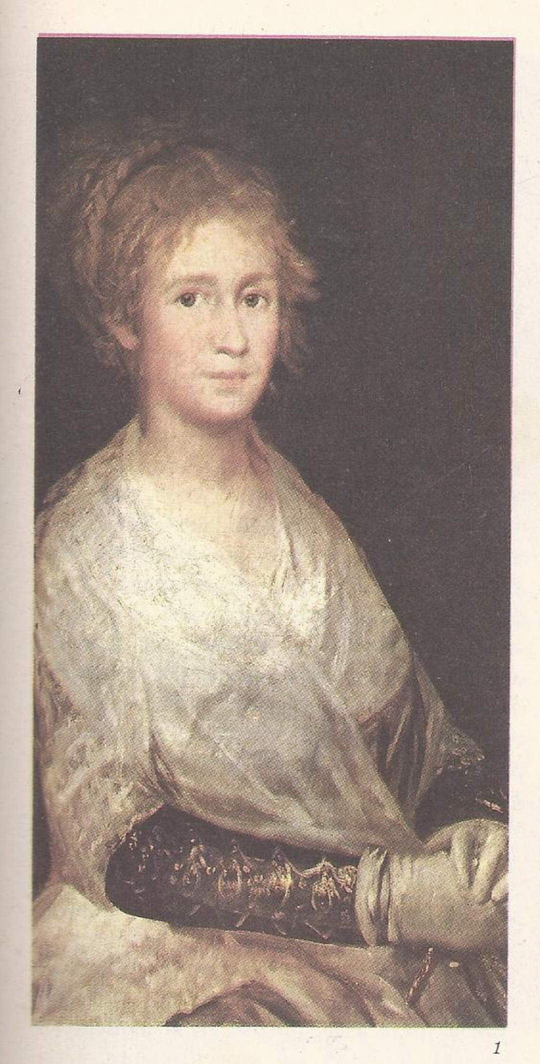
Los sucesores inmediatos de Velázquez —los últimos barrocos—, si en su mayoría fueron perdiendo paulatinamente ese casi agresivo sentido de la realidad, que en definitiva es lo que viene a caracterizar siempre a lo español en el arte, conservaron al menos la noción escolástica de la continuidad. De ella, de la vida en torno y de muchas otras supervivencias extrajeron algunos de los últimos barrocos como, por ejemplo, Murillo y Valdés Leal, ciertos elementos salvadores: Murillo superó su mórbida idealidad gracias a una gran soltura y suculencia cromáticas que, en algún aspecto, es también un antecedente del impresionismo; Valdés Leal, pintor casi siempre de encargos apresurados y convencionales, cuando dispuso de su propio tiempo y de su propia iniciativa dejó realizados esos formidables lienzos alegóricos de la muerte que hoy son la joya del Hospital de la Caridad de Sevilla, en los que el realismo español más descarnado renace en versión tremenda y abrumadora. Pero Murillo y Valdés Leal fueron todavía pintores del barroco. Su arte continúa por ello enlazado aún a una imagen colectiva del arte; cuando esos pintores vivían permanecía vivo aún el legado magistral de los grandes nombres e, incluso, ambos tuvieron ocasión de conocer por contacto directo a Velázquez. Goya no. Goya llegó a esa herencia con cien años de retraso. Cuando alcanzó su mayoría de edad, el panorama español de la pintura era, acaso, el más vacío, el más banal, el más gratuito de todos los momentos pictóricos españoles desde la alta edad media.

Había razones algo más que formales para ello: era el siglo XVIII. El siglo de la peluca y la casaca fue también —al menos en España— el de la institucionalización de las Academias. Por ellas, el arte dejaba de cimentarse en los problemas para erigirse en un cúmulo de soluciones. Era también el primer siglo borbónico de la monarquía española. Este dato, aparentemente sin importancia para el asunto que nos ocupa, fue sin embargo decisivo en la organización y desarrollo de las artes. Con la entronización de los Borbones en el trono español, culmina la gran tarea centralizadora del absolutismo. El imperio estaba ya en el momento de su decrepitud, pero la centralización del poder —que incluso en los

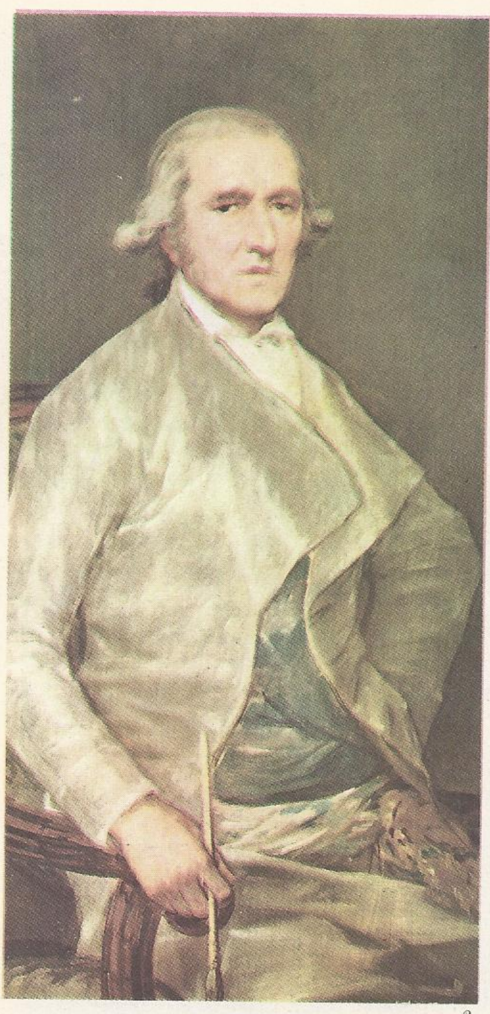
1. *Goya.* Josefa Bayeu. *Madrid, Prado.*

2. *Goya.* Francisco Bayeu. *Madrid, Prado.*

3. *Goya.* Cartón para tapiz. *Madrid, Prado.*



1



2

tiempos férreos de Carlos V y Felipe II había podido sustraerse a alguna condescendencia con determinados particularismos, cuando no a la supervivencia de fueros y peculiaridades regionales o gremiales— en esos tiempos borbónicos se había acentuado, atropellando fueros y particularismos secularmente reconocidos, acaso como en un último reducto defensivo de la tan problemática majestad imperial del rey de España. La corte borbónica, como en un pálido reflejo de los tiempos franceses del Rey Sol, tenía necesidad de irradiar exteriormente toda la brillantez de su condición divina como para ocultar toda la miseria de su condición humana.

Todo eso, tal vez, podría explicar mínimamente que, si bien existió en España un arte cortesano desde los primeros años de la edad moderna, nunca como en el siglo XVIII borbónico la impregnación cortesana del arte influyó tanto y tan negativamente en la expresión artística de España. En los viejos tiempos, el arte de la corte —el de Velázquez como el del Marqués de Santillana— se nutría de realidades y de esencias que, en último extremo, tenían su origen en la sal y en la levadura del pueblo de España. En el primer siglo borbónico, las Reales Fábricas —de porcelanas, de vidrios, de tapices— y las Reales Academias de Bellas Artes no trataban ya de magnificar y engrandecer el legado de una tradición cuya raíz era siempre popular sino que, simplemente, pedían prestada la tradición suntuaria elaborada especialmente por las grandes cortes rococós —París o Viena—, e importaban para el servicio de la grandeza de España el arte irradiador del poder y de la magnificencia.



3

Antes del siglo XVIII, por razones históricas que podrían determinarse aquí si éste fuese su lugar, el arte español proyectaba su influencia de abajo hacia arriba; desde una sensibilidad popular básica hasta, tras sucesivas transformaciones y adaptaciones, el arte de la corte. En el primer siglo borbónico, el arte proyecta su influencia de arriba hacia abajo, desde la corte y su majestuosa zona de privilegio hasta los centros más populares de su producción. La más perjudicada de todas las artes por este cambio de dirección de la influencia en el siglo XVIII fue la pintura. La arquitectura era el arte donde tenía que ejercerse fundamentalmente la centralización. Era, por antonomasia, el arte de la centralización. Y como la arquitectura más visible de ese siglo, la que más se conoce, nacía ligada al lugar natural de su origen, la corte, tuvo muy pocas oportunidades de desnaturalizarse: la cortesanía era su propia naturaleza. Por eso, el rococó arquitectónico español no es definitivamente deleznable. Y la escultura, en cuanto se concibió como un auxiliar ornamental de la arquitectura, tampoco. Pero, si atendemos a la pintura, vemos que todavía

el barroco español absorbía muchas vivencias genuinas incluso en sus más suntuosas manifestaciones. Pero ya el rococó pictórico adaptado a los lugares alejados de la corte borbónica no es, con mucha frecuencia, más que un híbrido que no consigue salvarse sino cuando, por incapacidad manifiesta de su realizador, está tan lejos de su pretensión insignificante que se constituye en una plebeya, graciosa e involuntaria caricatura de sí mismo.

Con este panorama de la pintura como telón de fondo, aparece la figura de Goya. Bastaría decir, para explicar su fenómeno insólito, que la genialidad de Goya consiste en reestructurar de nuevo, en beneficio propio, la base populista de la edificación de un arte con raigambre española. Pero, con ser verdad, esa afirmación no es suficiente. Lo que Goya hace fundamentalmente es positivar de nuevo la *contradictoria realidad española* que desde siempre había sido la tributaria máxima del arte español de la realidad. La realidad será mórbida o cruel —y lo era realmente en España—, pero no puede ser más que ella la cimentadora de un arte español. Esto es lo que parece que comprendió, subjetivamente al menos, don Francisco de Goya.

Convendría ahondar un poco más en esta última afirmación. Para lo cual es preciso abstraernos nuevamente de la figura de Goya y entrar en la consideración general del arte de España. Es verdad que éste era "realista" como dice de él muy reiteradamente toda la estimativa crítica y toda la investigación histórica —no sólo la española— tanto del siglo XIX como del XX. ¿Pero qué quería decir la palabra "realismo" usada por hombres que, como los estetas de finales del siglo XVIII y de todo el siglo XIX no conocían otro arte que el de la *representación*?

Quería decir, fundamentalmente, un arte dependiente mucho más de *los valores de la expresión* que de los *valores del equilibrio formal*. Es decir, "realista", en la acepción de esos hombres, quería decir *expresivo*. ¿Pero qué significa "expresivo" —o "expresionista", adaptando aún más el término a la consideración de nuestros días— a efectos de la lógica de este trabajo? Quiere decir un arte determinado mucho más por la urgencia vital que por la organización formal: un arte que rompe la armonía de la forma con la desarmonía de la gesticulación, porque todo gesto lo es fundamentalmente por una ruptura con el equilibrio y es, por definición, expresivo.

Esta peculiaridad de toda la pintura española se comprende mucho más si consentimos en trazar un paralelo con la gran pintura de Italia. En el arte de Italia, incluso en el más alejado de los momentos clásicos, sorprende siempre la pasión dominada, el formidable predominio de la mensurabilidad y el equilibrio sobre toda predisposición gesticulante. En el arte español, por el contrario, sorprende su aspereza, su falta de ductibilidad formal, su gesticulación y su violencia.

Ahora bien, esos caracteres no pertenecen por "derecho divino" a la condición española o italiana del arte; son italianos o españoles por un simple condicionamiento histórico. Y por un condicionamiento histórico no del arte —o no sólo de él— sino de la vida colectiva —la vida social, la vida histórica— en general. El pueblo italiano poseyó siempre, incluso antes del Renacimiento, vida civil, sentido de la ciudadanía. Lo cual implicaba, por razones obvias, un elemento de mediatización, una fórmula transicional, entre su pueblo y sus señorías. En España, por razones que también son históricas, esto no existió o existió mínimamente. La vida española es un permanente juego de tensiones entre su pueblo y sus aristocracias. "Juego de tensiones", en efecto, porque donde no hay fórmulas de transición, donde no hay mediatización, hay tensión o, para decirlo de otra manera, *contradicción*.

Ahora bien, la contradicción española, su vida sin término medio, no es un fenómeno que pueda verificarse exclusivamente en la dialéctica de sus dos casi únicas clases sociales históricas. Está en todo: en su pensamiento, en su vida religiosa, en su vida en general. Lo español histórico es casi siempre una tensión entre extremismos, ya que no puede ser un juego armonioso entre mediatizaciones y fórmulas de transición. El pueblo no el de la sociedad civil sino de la guerra civil; es, por eso mismo, el pueblo de la violencia.

Y bien, si el arte es —y yo así lo creo— un testimonio sintético y significativo de lo que pasa en la vida —en la vida histórica, en la vida social, en la vida colectiva— la violencia del arte español no se debe a una condición específica de los artistas de España para hacer un arte de la violencia, sino a la violencia de la vida. El áspero, tenso y gesticulante arte español no es más que la manifestación sintética y significativa de la áspera, tensa y gesticulante vida española. Lo que se llamó —y se llama, con buen criterio— "realismo español" no es más que un plus de expresividad, una carga suplementaria de intensidad vital que rompe la ecuación de la forma para, si se quiere, configurarse en una ecuación de la *in-forma* o, al menos, de la *a-forma*, de lo que se realiza al margen de la legislación formal porque está demasiado condicionado por la legislación de lo real, de lo dramático, de *lo que es expresivo*.

Pero conviene, aun cuando sea sucintamente, ahondar un poco más en el panorama de esa centuria española, para perfilar los cimientos históricos de Goya.

El siglo XVIII banal, libertino y cortesano, cuya expresión artística es el rococó, tiene su reverso, incluso aquí en España, en el siglo XVIII moral, iluminado, estudioso, preocupado por el porvenir del pueblo y del país en general, reivindicador de los poderes de la razón por primera vez en la historia de España: el siglo de "la Ilustración", en una palabra, cuya expresión artística acaso sería el neoclasicismo. Hombres como el Conde de Floridablanca, Jovellanos, Moratín, Azara, Feijóo, Cavanilles, el Conde de Aranda, Jorge Juan Campomanes, Mutis, el mismo Goya, si no eran nuevos en la historia de España, traían al menos un estilo nuevo de pensar sus realidades y de proyectar hacia el porvenir sus posibilidades. Ellos eran ya científicos en el sentido moderno de la palabra: botánicos, historiadores, hacendistas, políticos, economistas . . . Sería muy fácil atribuir todo eso al espíritu de la Enciclopedia, infiltrada en España, como en tantos otros lugares, por las rendijas del absolutismo. Era, nada menos, el espíritu positivo del siglo XVIII europeo, del cual la Enciclopedia no fue sino su expresión máxima.

¿Cabría hablar ya aquí, en el comienzo de la España contemporánea, de las tan controvertidas "dos Españas" de la secular disputa entre españoles (la España fanática de la reacción inquisitorial y la España progresista que proyecta un porvenir sin dogmas fanatizados)? Sí, en cuanto el factor "razón" pasa a convertirse en la motivación esencial de todas las especulaciones y de todos los proyectos de esos hombres, frente al estatus de crédula sinrazón en que se había movido hasta entonces la vida española. Pero no conviene equivocarse. Todos esos hombres, si proyectaban y estudiaban a favor, en última instancia, del pueblo de España, no eran el pueblo español. Eran, como la otra facción dominadora, parte de su superestructura de dominio. Ellos no pretendían elevar al pueblo hasta el poder sino hacerlo partícipe de los beneficios de un poder racionalizado y secularizado. El proyecto tenía su horizonte, como se sabe, en el "despotismo ilustrado", o sea, en un poder que no acaba con ninguno de los factores enajenantes y alienadores del pueblo español. De todas formas, si esos hombres eran creyentes, su fe estaba corregida por un sano escepticismo que los liberaba de todos los excesos del dogma —estaban, por supuesto, contra la Inquisición—, lo cual permitía situar a todo proyecto en vías de fructíferas realizaciones. Tanto más cuanto que, cosa insólita, en algún momento de ese siglo, como en el reinado de Carlos III, los hombres de la Ilustración llegaron a estar situados en el poder. Parecía —por ejemplo, cuando la expulsión de los jesuitas, decretada por Carlos III— que "las dos Españas" hubiesen llegado a fusionarse o, al menos, que la España de la reacción inquisitorial hubiese sido definitivamente vencida en su más fuerte reducto, la realeza.

Pero eso no fue más que un momento fugaz, muy fructífero por cierto, de la historia española.

No sin cierta razón diría Eugenio D'Ors, ya en nuestro siglo, que amaba al siglo XVIII porque era "la época de la historia más alejada de las cavernas". Lo era ciertamente, al menos en lo que le conocemos: las ideas y los proyectos de sus hombres más representativos y su expresión —su síntesis en el arte—, el rococó y el neoclasicismo.

¿Pero era todo eso y nada más que eso el siglo XVIII y, sobre todo, el siglo XVIII español? ¿Es que no quedaba ya ninguna reminiscencia cavernaria, ninguna voz bronca y genuina en el solar español? Si acudimos al testimonio del arte no específicamente goyesco, no quedaba nada y el arte, a escala colectiva, debe sintetizar significativamente la realidad colectiva. El rococó es la expresión de una cortesanía suntuaria que ignora a la primera materia de que se nutre; el neoclasicismo es la expresión de un moralismo aristocrático y de un proyecto académico de regeneración. Es decir, esos dos artes son, en todo caso, el testimonio encarnado en el arte de la historia conocida, de la historia visible, de la que está escrita, de la que pasa por las genealogías dinásticas y ministerios adyacentes, pero no de "la intrahistoria" —para decirlo con palabra unamuniana—, o de la "intrarrealidad" —para parodiarla—, porque, como sabemos, lo que se ve en esa hora de la historia no es toda la historia. Quedaba mucho pueblo atado a la gleba genuina, a la costumbre, a la creencia y, lo que es peor, a la pobreza y al hambre secular, y quedaría por muchos años. Esa realidad no aparece reflejada para nada en ninguna de las dos caras de aquel arte dieciochesco de España, que por eso tiene el sello académico de lo postizo y arbitrario. Eso fue lo que supo ver Goya con toda clarividencia. Lo que Goya tiene de genial sobre sus contemporáneos artistas es esa aceptación, esa atención prestada a los demonios de su casta, que eran los de la otra cara de la realidad española, sin dejar de ser por eso, desde el punto de vista estilístico, un hombre de su tiempo.

El fenómeno rococó-neoclásico no empobrece, sin embargo, de manera definitiva, más que a la pintura, porque incluso en la escultura quedan nombres de un singular aliento creador —como Salzillo, de origen napolitano, el máximo maestro de la escuela de imagineros de Murcia— y algunos otros nombres menores de la imaginería policroma a los que, si se estudian a fondo, se les verán dependencias neoclásicas y rococós y que, sin embargo, mantienen aún la fuerza de la tradición popular. La arquitectura, bien con nombres italianos importados, como Sachetti o Sabatini, bien con nombres genuinos, como Villanueva y Ventura Rodríguez,



1. Retrato de Francisco Goya y Lucientes.

1. D. Manuel Godoy, "príncipe de la paz". De un grabado de Fosseyeux sobre dibujo de Steven.

2. *Goya.* Familia de Carlos IV. *Madrid, Prado.*

3. *Goya.* La reina María Luisa. *Madrid, Prado.*



2



1



3

soportó sin merma la crisis de la transición desde su casi exclusiva finalidad religiosa hasta su casi exclusiva finalidad secular. La arquitectura palaciega, más o menos rococó, y la arquitectura *de obras públicas* —muy de Carlos III—, más o menos neoclásica, resiste con dignidad todas las comparaciones. Pero no la pintura. Es que la pintura tenía que ser —por excelencia— el campo natural donde se expresara la realidad española. Y en ese tiempo de transiciones, por un fenómeno de adaptación a la disciplina académica recién inaugurada, la pintura vivió con respecto al problema de ella misma pero no con respecto al problema de la realidad; es decir, vivió la pintura no de los problemas sino de las soluciones. Por eso, los pintores del siglo XVIII, si son irreprochables desde un punto de vista académico, están vacíos desde un punto de vista problemático y real.

Ahora conviene volver sobre la afirmación provisional con que se encabezan estas líneas: "Goya fue un genio excéntrico, un caso aislado y aparte en el panorama general de la pintura española y de la pintura universal". De acuerdo, sí, fue un caso aislado en el panorama de la pintura, pero no en el panorama de la vida. Si fuese verdad la afirmación de que la pintura nace de la pintura y vive solamente con respecto a la pintura, entonces Goya sería un genio excéntrico y solitario en términos absolutos. Pero esa afirmación hay que modificarla. Los pintores, sí, en tanto que tales, se nutren de la pintura, pero la pintura se nutre de la vida. Y naturalmente que Goya aprendió de la pintura, incluso de la más mórbida pintura de su tiempo, pero, para decirlo metafóricamente, la de Goya, al margen incluso de la voluntad del artista, se nutrió de la vida. Ésa fue su genialidad con respecto a la pintura de su época, que no vivió más que de la pintura.

Pero la vida española dispensadora de realidades continuaba, entonces como doscientos años antes, cimentada igualmente sobre la contradicción y la violencia. Podrían tal vez haber cambiado los factores, pero el resultado era igualmente violento y contradictorio. Por tanto si, desde el punto de vista de la pintura, Goya fue un aislado y un excéntrico, desde el punto de vista de la vida Goya no fue ni excéntrico ni aislado; por el contrario, vivió mucho más intensamente que sus compañeros la vida y la circunstancia de España.

Por supuesto, Goya fue, en su hora correspondiente y con las debidas restricciones impuestas por su propia genialidad, primero, un rococó —fundamentalmente en los cartones para tapices— y, más tarde, un neoclásico, sobre todo allí donde se advierte una cierta influencia magistral de aquel frígido pintor de la corte borbónica que fue el caballero Mengs. Pero, claro, el rococó —ese arte en el que las pastoras son duquesas disfrazadas—, traducía mal la realidad de un país de pastores de verdad en el que lo peculiar era lo contrario, que a las duquesas les saliese, contra su voluntad, un aire si no pastoril, por lo menos selvático, como en recuerdo de una gleba ancestral que difícilmente pudieron someter siglos de refinamiento. Y era lógico también que el neoclásico —ese arte que expresa sintéticamente no la realidad que se vive sino la realidad que se desea— testimoniase también muy mal a un país donde la realidad que se vive es tan dramática y tan perentoria que casi siempre tiene el color de la sangre. Goya fue rococó o neoclásico en la medida que, como todo pintor, se nutría de la pintura y eso era lo que podía ofrecerle la de su tiempo; pero lo fue desde el factor de *su solución* y superó al rococó y al neoclasicismo desde el factor de *su problema.* Estudiar la metamorfosis específicamente goyesca de su pintura significa ir encontrándole, de manera cada vez más acentuada, un elemento nuevo que corrige la perfección neoclásica y la gracia rococó: la pasión. Lo apasionado expresa la reaparición una vez más y en la pintura de Goya del testimonio de la violencia y la contradicción, aquello que lo une a la vieja tradición de la pintura de España. Pero su apasionamiento es, al mismo tiempo, un preanuncio del romanticismo. Desde luego, Goya no fue un hombre de la edad romántica, pero nada nos impediría considerarlo, cronológicamente, el primero de sus maestros.

De todas maneras, y por eso es por lo que se une tan indisolublemente a la tradición española de la pintura, Goya es un hombre que fundamenta su arte no en la síntesis sino en la contradicción. Basta considerarlo solamente desde su ángulo más superficial, desde el ángulo que podríamos llamar "estilístico", para comprender esta afirmación de contradictorio y, por eso mismo, de violento: su estilo vive, de una parte, en la tensión entre el rococó y "las cavernas" —¿podría darse nada más antinómico?—; de otra, entre la frígida mensurabilidad del neoclásico y el eros apasionado del romanticismo. Pero podríamos observarlo también desde un ángulo menos epidérmico que el de su estilística visible: el de su convicción personal, su ideología, su imagen del mundo o su sentido de la vida. Goya era uno de aquellos hombres inoculados por el virus de la enciclopedia —regeneracionistas en materia social y escépticos en materia de fe—, hasta el punto de llegar en su obra gráfica a formular una de las más feroces críticas a la injusticia y al fanatismo inquisitorial español.

Para muchos legitimistas de la época, Goya fue un "afrancesado", palabra que implica un concepto que cada día se hace más necesario revisar. ¿Qué significaba, en el primer tercio del siglo XIX, el epíteto "afrancesado"? En la concepción popular, hombre partidario del dominio de España por Francia, lo cual, teniendo en cuenta la incruenta lucha popular contra Napoleón, era realmente infamante. En la concepción aristocrática, "afrancesado" significaba hombre alineado en las filas de determinadas ideas de procedencia extranjera, particularmente enciclopedistas y franceses. Como el fanatismo inquisitorial ya estaba profundamente nacionalizado gracias a largos siglos de ejercicio, la lucha contra ese fanatismo comportaba, en muchos aspectos, un síntoma de reblandecimiento de esa conciencia nacional y, por tanto, de "afrancesamiento". Un estudio más profundo de la actitud llamada "afrancesada" podría tal vez descubrirnos el movimiento de un impulso regenerador que, en último extremo, es una nueva y más eficaz forma de patriotismo.

En lo que a Goya respecta, esa hipótesis es particularmente válida: Goya era un patriota dolido por las desgracias peculiares de su patria cuya raíz atacaba, incluso panfletariamente si era necesario, con toda violencia. Frente a la sinrazón fanática enarbolada por los tradicionales dominadores de España, él, como muchos otros hombres, sus compañeros y amigos, enarbolaba la bandera de La Razón.

Pero —y aquí viene la contradicción de lo que pudiéramos llamar "su ideología"— Goya, hombre de raíz eminentemente popular, amaba lo que es genuinamente popular, elemental y crédulo, hasta un punto en el que, sin hipérbole, podríamos decir que amaba a la barbarie. Su vocación enciclopedista —esa forma de aristocraticismo— estaba, pues, en franca contradicción con su gusto por todo lo genuino —esa forma de populismo. De ahí que algunas veces le pareciera que, como indica la leyenda de uno de sus más conocidos grabados, "el sueño de la razón produce monstruos".

Infancia y juventud

Francisco de Goya y Lucientes nació el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, pequeño pueblo de la provincia de Zaragoza, en la región aragonesa. Fueron sus padres José Goya, dorador de oficio, y Gracia Lucientes, ambos vecinos de Zaragoza. Este último dato, la vecindad de sus padres, convierte un poco en circunstancial el nacimiento aldeano y campesino de Goya. Además, existe el otro dato, el de la profesión de su padre: dorador. Lógicamente, un dorador no podría ejercitar su oficio sino allí donde la población fuese lo suficientemente amplia como para tener asegurada una clientela, en Zaragoza por ejemplo.

Parece lo más probable que los padres de Goya mantuviesen con su lugar de origen, Fuendetodos, una fuerte vinculación familiar, acentuada incluso por la posesión de una pequeña propiedad campesina no di-





1. De los *Caprichos: Hasta la muerte.*

2. De los *Caprichos: Nadie nos ha visto.*

rectamente cultivada y que allí estuviesen llevados por algún tipo de circunstancia cuando nació Francisco. Podría ser incluso la circunstancia del próximo alumbramiento de un hijo, que se querría junto a la presencia solariega de parientes y deudos. Fuendetodos es hoy —y lo sería aun más a mediados del siglo XVIII— un pueblo pobre, de cultivo cerealista, asentado en el duro y seco yermo de Aragón. El apellido Goya no existe hoy entre los de sus actuales habitantes y sí, en cambio, extendido con no poca prodigalidad, el de Lucientes, lo que nos lleva a suponer que la vinculación a Fuendetodos le vendría a Goya por línea materna.

Lo cierto es que, a pesar de las tan peculiares leyendas de los artistas-niños, a las que el nombre de Goya tampoco podría sustraerse —leyendas que suponen un tosco aprendizaje magistral, descubrimientos fortuitos y precocísimas obras maestras en su terruño natal—, la poca documentación que podría ilustrarnos sobre la infancia real de Goya nos lo sitúa en Zaragoza, donde sus padres poseían casa propia aunque no rica y, eso sí, muy tempranamente interesado por el arte del dibujo. Lo cual no es de extrañar, dada la profesión paterna y la lógica suposición de que, por eso mismo, su casa estuviese muy relacionada con los artistas locales del momento. En todo caso, la dedicación paterna y la supuesta relación familiar con los artistas no sería un obstáculo sino más bien un acicate para la futura revelación esplendorosa de su genio pictórico.

Muy poco es lo que sabemos documentalmente de aquellos años juveniles. La leyenda habla de travesuras violentas y de precocísimas demostraciones de genialidad magistral, pero los documentos fidedignos son muchos más parcos. Dicen ellos, simplemente, que Goya asistió, primero, a las clases de dibujo de la Sociedad Económica Zaragozana y que, más tarde, entró en el taller de José Luzán, uno de los artistas locales del momento, para adquirir su definitivo oficio de pintor.

No es necesario perderse, precisamente en este trabajo, en un eruditismo minucioso que, por otra parte, al referirse al Goya de aquellos años, tendría que transigir mucho con la hipótesis y la conjetura, porque es lo cierto que la documentación sobre esa época goyesca tiene muchas y muy importantes lagunas. Hay una fecha segura: 1763. En ella, Goya realiza su primer viaje a Madrid para presentarse al concurso de premio de la Real Academia de San Fernando. Fue derrotado por Gregorio Ferro, un pintor que pasó a la historia sólo por ese dato.

Corta debió ser aquella su primera estancia en la Corte. El tiempo justo para ser vencido y para haber vivido algún lance amo-

roso y alguna lucha de espadachín callejero de las que tan pródigamente le señala su leyenda. ¿Qué ocurría en la capital de España, en esa época, en el terreno de las artes? Reinaba Carlos III, el rey ilustrado que, por serlo —y por haber transigido con la expulsión de la Compañía de Jesús que le aconsejaron sus ministros— es considerado aún hoy por el pensamiento integrista y legitimista, y no sin ciertos visos de verosimilitud, como un obediente fiel a los dictados de las logias franc-masónicas de su siglo, a pesar de su diaria misa matutina, previa a su diaria jornada de cazador.

En aquellos años se traguaba en Madrid una sorda pero efectiva lucha de supremacías estéticas: de una parte, el frígido neoclasicismo académico, representado por el caballero Mengs, pintor bohemio importado por la corte para la realización de sus grandes retratos áulicos y para la decoración de los nuevos salones del Palacio Real, construido en aquel siglo según la idea del Abate Juvara y bajo la dirección, más tarde, de Juan Bautista Sachetti; de otra parte, el último resplandor del genio de Venecia, representado por Giambattista Tiépolo.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando había sido fundada en 1751: era la suma y el compendio de la banalización artística, mediante la reducción de todos sus problemas a una suma de soluciones. Mengs, el campeón del vacío virtuosismo, había llegado, para confirmar aún más con su poderosa influencia todos los vicios de la Academia, en 1761. Tiépolo, último representante de la escuela veneciana, se asentó en Madrid en 1762. Goya llegó —en su primero y fugaz viaje a la corte para someterse a la dictadura de la Academia— en 1763. Ni triunfó en el concurso, ni triunfó Tiépolo en su sorda polémica. Tiépolo, sí, llegó a gozar de una gran consideración hasta su muerte, acaecida en Madrid en 1770. Su obra maestra es el techo del salón del trono del Palacio Real, en la que el color-Venecia, en su versión del siglo XVIII, triunfa esplendorosamente sobre todo lo que la rodea. Pero en la polémica en torno a las consideraciones y a las influencias, el verdadero triunfador fue el academicismo, es decir, el caballero Mengs. Era natural, dadas las características y las circunstancias de la época. Era natural, incluso en un hombre como Carlos III al que había que suponer mucho más identificado con el arte de Italia porque, entre otras razones, había sido veinticinco años rey de Nápoles antes de que los azares de la dinastía borbónica le concediesen la corona de España. Es que todas las circunstancias de la vida de aquel tiempo, incluso las que necesariamente tenemos que considerar más progresivas, le concedían el sufragio al academicismo frente a la genialidad. En definitiva, ¿qué venían a ser "la ilustración" y el enciclopedismo sino una tentativa por sustituir las explosiones de una espontánea genialidad con una racionalidad mucho más controlada por la razón? La mentalidad ilustrada creó el neoclasicismo y el hijo natural de neoclasicismo es el academicismo. En este sentido, son muy ilustrativas las palabras, directamente escritas en italiano, que aquel gran ilustrado que fue Azara, alto personaje de la embajada de España en Roma a la sazón, dejó estampadas refiriéndose a la obra de Mengs: "Se la transmigrazione fosse ragionevole, si potrebbe dire, che qualque Genio di Grecia, si fosse trasfuso in lui" (Juan de la Encina: *Goya en zig-zag*, Madrid, 1928).

Triunfó la estética de Mengs sobre la de Tiépolo en la mentalidad de los hombres más influyentes de la época, pero ¿triunfó en Goya? Aparentemente, sí. Toda la primera época del retratismo goyesco está, evidentemente, influida por el helado virtuosismo del pintor de Bohemia. No sería sólo una adaptación oportunista al gusto cortesano de su tiempo. No hay que olvidar que Goya, hombre del XVIII al fin y al cabo, era, ideológicamente al menos, un hombre de la ilustración, lo que pudo traer consigo aquella inevitable consecuencia académica. Pero el sueño de la razón goyesca le producía, de manera espontánea y natural, sus propios monstruos. La parte "ilustrada" de Goya se veía permanentemente asaltada por las dentelladas de su abrupta genialidad. Sedimentaciones sucesivas de ella, y transigencias espontáneas con la elemental necesidad de pintar, lo llevarían alternativamente a ir descubriéndose a sí mismo y descubriendo el legado de Tiépolo.

En las etapas más maduras de su arte no se puede descartar del todo una posible influencia de Tiépolo como tampoco, después de su viaje a Italia, de otros italianos dieciochescos —acaso Guardi y Longhi entre ellos— que trataron la realización pictórica de manera mucho más libre y jugosa que el pedante maestro de Bohemia. Porque Goya también realizó su peregrinación estética a Italia. En aquel tiempo, para un español, no había otra peregrinación estética posible. Fue, sin que puedan precisarse las fechas —porque todo es muy oscuro a ese respecto—, entre 1769 y los primeros meses de 1771.

Antes, en 1776, tuvo lugar, en su segundo viaje a Madrid, su segunda aventura académica igualmente frustrada. Había vuelto a presentarse al concurso de premio de la Real Academia de San Fernando y nuevamente fue derrotado, esta vez por el también aragonés Ramón Bayeu, con cuya hermana se casaría Goya años más tarde.

De su viaje por Italia, un solo dato podemos considerar documentado y fidedigno: en 1770 concurrió a un concurso convocado por la Academia de Parma para otorgar un premio a un cuadro con el tema de "Aníbal en los Alpes". Sabemos que Goya envió su cuadro desde Roma y que obtuvo un segundo premio (el primero le fue otorgado a Paolo Barroni) con una gran consideración a los méritos del artista por parte del jurado. Aunque modesto, éste es el primer éxito público de Goya en su vida profesional.

Todo lo que, además de eso, se refiere al viaje o es leyenda o es hipótesis. Al terreno movedizo de las leyendas corresponden, quizás, las noticias que tenemos de su vida novelesca en la Roma pontificia de aquellos años. Según ellas, ya Goya tuvo que salir huyendo de Zaragoza, camino de Italia y ayudado por los parcos ahorros de su padre, para eludir la justicia porque, en un lance de amor, había corrido la sangre y él era culpable. Y luego tuvo que salir de Roma por causas parecidas: el rapto frustrado de una linda romana, con la que tuvo amores, y a la que su padre, para alejarla de ellos, encerró en un convento. Lo cuenta, entre otros, el francés Matheron, uno de sus primeros biógrafos, que fue amigo de Goya en sus años últimos, cuando vivía expatriado en Burdeos. Y añade que, como consecuencia de ello, Goya fue encarcelado por la justicia romana y tuvo que intervenir, para su rescate, el embajador de España, tras de lo cual fue expulsado de la ciudad.

Al terreno de las hipótesis corresponde la ideación sobre las posibles influencias magistrales que recibiera en Italia. Evidentemente, un hombre como Goya no pudo pasar indiferentemente por aquella tierra pródiga. ¿Iría a Venecia? ¿Conocería, en sus obras más vivas y recientes, esa última revivificación de la escuela veneciana que se dio en hombres como Canaletto, Guardi, Longhi y Tiépolo? Particularmente en lo que se refiere a Guardi, la conjetura tiene muchos visos de una posible verificación. Y en cuanto a Tiépolo, no necesitaba el viaje a Italia para haber sido, de alguna manera, su discípulo.

Si se insiste en la posibilidad de una influencia veneciana —ahora en Goya, como más de cien años antes aconteció con Velázquez— es porque la sensibilidad del gran maestro aragonés de alguna manera tenía que sentir próxima la suculencia pictórica de aquella escuela. Y naturalmente, esa influencia no tenía que detenerse en la última escuela de Venecia. ¿Por qué no el Veronés, el Tintoretto, el mismo Ticiano? En la segunda mitad de 1771 —ahora ya trabajamos sobre datos documentales— encontramos de nuevo a Goya en Zaragoza. Por entonces debía tener un cierto crédito entre sus paisanos porque, en la misma Zaragoza, se le hicieron por aquella fecha dos importantes encargos: la realización al fresco de la bóveda del coreto de la Basílica del Pilar y una serie de *panneaux* sobre la

Vida de la Virgen, con destino a la Cartuja del Aula Dei, próxima a la ciudad.
Ambos encargos fueron realizados entre 1772 y 1774. Como el siglo académico es también el siglo de las alegorías, la pintura del coreto es una alegoría de la gloria: correcta, bien realizada, de acuerdo en todo con la estética del tiempo. También los *panneaux* sobre la Vida de la Virgen.
Pero en ninguna de esas composiciones —tan próximas a su viaje por Italia—, y ni siquiera en las que realizó por aquellos años, se advierte de manera evidentísima la influencia italiana y especialmente veneciana que aquí se supone. ¿Habrá que descartarla? ¿Habrá que suponer que esa suculencia y fecundidad cromática fue un descubrimiento personal que nada tuvo que ver con aquel magisterio? De ninguna manera. La influencia italiana hay que suponerla a posteriori de toda su obra; no hay que imaginarla actuando brusca e inmediatamente después de producirse sino, como si estuviese sembrada en el recuerdo, decantándose en años de acomodación y aprendizaje y aflorando después con un acento personalísimo. Goya, como todo pintor, es hijo de padres conocidos. Y en lo que se refiere a las influencias magistrales, él actuó, además, como un pintor español —recuérdese a Picasso—, es decir, convirtiendo en vida todo descubrimiento estético, asimilándolo, haciéndolo parte de su propio ser y devolviéndolo transformado y originalizado. Dicho de otra manera, Goya, como Picasso, no recibe las influencias en tanto que "soluciones" —es decir, no es un plagiario— sino en tanto que "problemas"; es decir, desde ese dato o tema propuesto problemáticamente, organiza su mundo con su propia y personal originalidad.
Por otra parte —para volver a la hipótesis sobre la posible influencia italiana en Goya—, para ello no tuvo que ser necesariamente decisivo su viaje a Italia. Hay que tener en cuenta que, aquí en España y casi en su propia presencia, estaba realizando Giambattista Tiépolo la última parte de su obra. Y además, desde muy pronto, Goya tuvo acceso a las colecciones reales donde, como saben todos los que conocen el Museo del Prado, se guardaba una de las más fabulosas colecciones de pintura veneciana que es posible imaginar. En esas colecciones, Goya estudió a Velázquez —otro de sus maestros indirectos— de la manera que académicamente se realizaban los estudios en ese tiempo, copiándolo, y hasta realizó, por encargo del rey, una serie grabada de su obra. ¿Es posible que un hombre de su genio y de su sensibilidad pasara indiferente por la obra de Ticiano, de Tintoretto y del Veronés?

Goya habitante de Madrid: tiempo rococó

Con veintinueve años, en 1775, Goya se instaló definitivamente en Madrid, la que iba a ser su ciudad de promisión. Había que buscar influencias, trabar amistades, situarse. En Madrid eran por aquel tiempo artistas de bastante influencia, muy introducidos en la Corte, los hermanos Francisco y Ramón Bayeu, sobre todo el primero —mucho más dotado—, aragoneses como Goya, a los que éste había conocido quince años antes en el taller zaragozano de José León Martínez. Francisco Bayeu se constituyó desde entonces, y por bastantes años, en el guía y protector de Goya en la corte. Según parece, fue Francisco Bayeu el que le hizo a Goya tomar contacto con el caballero Mengs, que en el Madrid de Carlos III era el gran cacique de las artes, el que daba la última palabra en todos los proyectos artísticos de la Corte, asesor artístico de la Real Fábrica de Tapices como de casi todas las Casas reales que estaban relacionadas con las artes del diseño. Y Mengs fue, sin duda, el que prestó su asentimiento para que Goya entrase a formar parte del equipo de pintores que diseñaban cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.
Eran entonces pintores de la Fábrica de Santa Bárbara los hermanos Francisco y Ramón Bayeu y Antonio del Castillo, como antes lo había sido Dominico Tiépolo. Ese mismo año de 1775 pasó Goya a formar parte de la plantilla de pintores de la Real Fábrica. Parece ser que, en los primeros meses, su labor se limitó a copiar, corregir y trasladar a diseños más amplios los bocetos de los hermanos Bayeu. Pero en ese mismo año —algo debió subir en la consideración de los rectores de la fábrica— realiza algún diseño original como "La caza del jabalí". De cualquier manera, es evidente que, en aquel tiempo, Goya estaba atado en todo y por todo, si no a la influencia, al menos a las decisiones de Francisco Bayeu. Y que, además, debió tener con los hermanos Bayeu un trato algo más que amical, familiar, como lo demuestra el hecho de que terminara casándose con una hermana de ambos, Josefa Bayeu, en 1776.
En 1776, en efecto, se casó Goya con Josefa Bayeu. Un matrimonio pródigo en hijos, casi ninguno de los cuales sobreviviría a su progenitor. La relación con Francisco Bayeu se acentuó aún más por ese enlace realmente familiar, lo cual significó que si, por una parte, Bayeu mantuvo sobre Goya una dictadura proteccionista durante muchos años, por otra, estaba obligado, por razones familiares, a concederle un margen de confianza para cualquier tipo de tentativa autónoma y original.
Así fue, en efecto, a partir del mismo año de su matrimonio, por lo que a los diseños para tapices se refiere, pues a partir de entonces todo su trabajo para la Real Fábrica consistió en la entrega de cartones originales, la mayor parte de los cuales fueron rescatados de su más que probable ruina en viejos almacenes, hace ya bastantes años, en favor del Museo del Prado.
Goya trabajó en la entrega de cartones para la Real Fábrica desde 1775 hasta 1791. Fueron dieciséis años de una labor no continuada y sistemática, sino con lagunas de meses y aun de años sin ninguna entrega. Juan de la Encina, el biógrafo-crítico del maestro, llama la atención sobre el hecho de que las primeras entregas de cartones comienzan con gamas cálidas y las últimas están ya realizadas en gamas frías, y se pregunta, sagazmente, si entre unas y otras no estaría ya involucrada la influencia de Velázquez. Lo estaba sin duda alguna: ése es precisamente el tiempo en que Goya tiene la ocasión de descubrir en las colecciones reales al gran maestro sevillano, al que estudió, como se sabe, de manera sistemática, lo que dejó su huella en una sensibilidad tan alerta como la del genio de Fuendetodos. Ahora bien, la proclividad velazquiana que pudiera observarse en las últimas series de cartones para tapices, si se manifestó en las gamas cromáticas, no pudo pasar más allá de ellas porque, en realidad, esos trabajos goyescos no merecieron más que una atención lateral del artista ni fueron, en verdad, su obra sustancial.
¿Qué jerarquía tiene, en la obra de Goya, esa copiosa serie de cartones? Aun a sabiendas de que con ello desencadenaremos la repulsa de la beatería goyesca, no hay más remedio que aplicarle a esos cartones el mismo calificativo que, en su hora, le aplicó Goya: "Carantoñas de munición" —palabras, yo creo, intraducibles—; es decir, "carantoñas" —muecas, gestos de una gracia fácil e intrascendente—, "de munición", de detritus, de material sobrante, de lo que no sirve para otra cosa. Tienen, evidentemente, una cierta gracia ornamental; sirven al fin que se proponen, al ornamento —que no reclama atención para otra cosa que lo que él es en sí mismo— de una Corte y una cortesanía banalizada e intrascendente que ignora su destino. Los cartones para tapices son la contribución de Goya al *rococó* de su tiempo. Pero el rococó es, en su origen, la expresión de la majestad cortesana y de la trascendencia del juego intrascendente en las minorías de dominio del *ancien regime*. Incluso la pintura galante francesa tiene la fuerza de una expresión que responde a una realidad, pues la galantería es una forma de la cortesanía cuando ésta es avalada por una Corte con verdadera Majestad. Pero en España, ya en los años finales de Carlos III, la corte carece, por lo menos, de majestad, a pesar del evidente absolutismo borbónico. Y no sólo porque en España, por razones que serían históricamente discernibles, lo aristocrático está siempre cercado y, en último extremo, condicionado por lo plebeyo, sino porque, además, desde aquel tiempo, y ya para siempre, la monarquía española había dimitido, por lo menos, de su grandeza, y



1



2

1. *Goya.* Maja vestida.
Madrid, Prado.

2. *Goya.* Maja desnuda.
Madrid, Prado.





1





4

1. De los *Caprichos: Allá va eso.*

2. De los *Caprichos: El sueño de la razón produce monstruos.*

3. De los *Caprichos: ¿Si sabrá más el discípulo?*

4. De los *Caprichos: Aquellos polvos* (Del proverbio español: "De aquellos polvos vienen estos lodos").

En las páginas 11 y 15:
Goya. Episodio el 2 de mayo de 1808. *Madrid, Prado.*

como lógica consecuencia, de la verdadera majestad. Todo era pequeño y provincial, cuando no ridículo, en una corte que, paradójicamente, dominaba aún —al menos en forma nominal— en el mayor imperio del mundo. Ya a partir de Carlos IV, lo que tenía que haber sido "galantería" no era más que un sucio vodevil de alcoba real sin gracia y sin elegancia.

Los cartones para tapices son, pues, el rococó invadido por el populismo. Y no sólo por el populismo de Goya —por su saludable vena plebeya— nunca negado en él afortunadamente, sino por el que, inevitablemente, contamina, siglo tras siglo, a la grandeza de España. ¿Pero puede darse un híbrido más evidente que el de ese rococó injertado de savia plebeya? A pesar de todo, sintetiza bien la expresión de aquel tiempo de Madrid y los muñecos a que quedan reducidos los caballeritos y las damiselas que juegan en "La gallina ciega" son la expresión real de la muñequería de petimetres que pululaba por aquella caricatura de corte.

Hay otra dimensión, por lo menos argumental, en los tapices: la que alude a una escenografía de trabajos y costumbres ("El cacharrero", "Las lavanderas", "La novillada", "La boda"...) y la que se refiere a una elegía del campo y la vida rural ("La nevada", "La vendimia", "La era"...) etc. ¿Son un reflejo, tal vez inconsciente, del hombre roussoniano que podía dormitar en Goya? Son, por lo menos, un reflejo fiel del siglo XVIII.

En todo caso, la concepción tapicista de esos cartones es absolutamente arbitraria. Ya se quejaban de ello los tejedores de la Real Fábrica de Santa Bárbara: había en esos cartones demasiado dato pictural enemigo de la tradición tapicera, por lo menos de difícil traducción al tejido. Pero es que, en realidad, a Goya le tocó vivir la última época del tapiz en su estado de decadencia desde su edad dorada en los últimos años góticos.

La razón sin monstruos: el neoclasicismo o la moral de la representación

El trabajo al servicio de la Real Fábrica de Tapices no monopolizó, ni mucho menos, la actividad de Goya. La misma forma de su entrega —por lotes o series, a veces con años de intervalo— nos indica que no podía ser así. Aquellas "carantoñas de munición", aquel trabajo con una estética deliberadamente adaptada al gusto oficial, hubo de ser hecha "para vivir", pero necesariamente tuvo que producirse de manera marginal a la verdadera vida y al verdadero desarrollo de su arte. Ésta es la que ahora nos interesa.

Coexistiendo con el Goya rococó vive el Goya neoclásico. Paralelamente a la obra que expresa la provinciana frivolidad de la

corte española dieciochesca (los cartones rococó-populares de los tapices), Goya va realizando su otra obra, expresión también de la cortesanía, pero, por neoclasicista, enemiga de toda contemporización frívola, moralizadora respecto a la forma y, no por eso, menos afectada por el provincialismo a que la sometía de manera insensible tanto la vena popular de Goya como la mórbida plebeyería ambiental de la corte de las Españas. Ahora bien, sólo admitiendo que una de las dos caras de su producción era, si no ficticia, producto al menos de una contemporización en el "modus vivendi", podemos concebir que un artista como Goya fuese al mismo tiempo rococó y neoclásico, es decir, que le encendiese una vela a Dios y otra al Diablo.

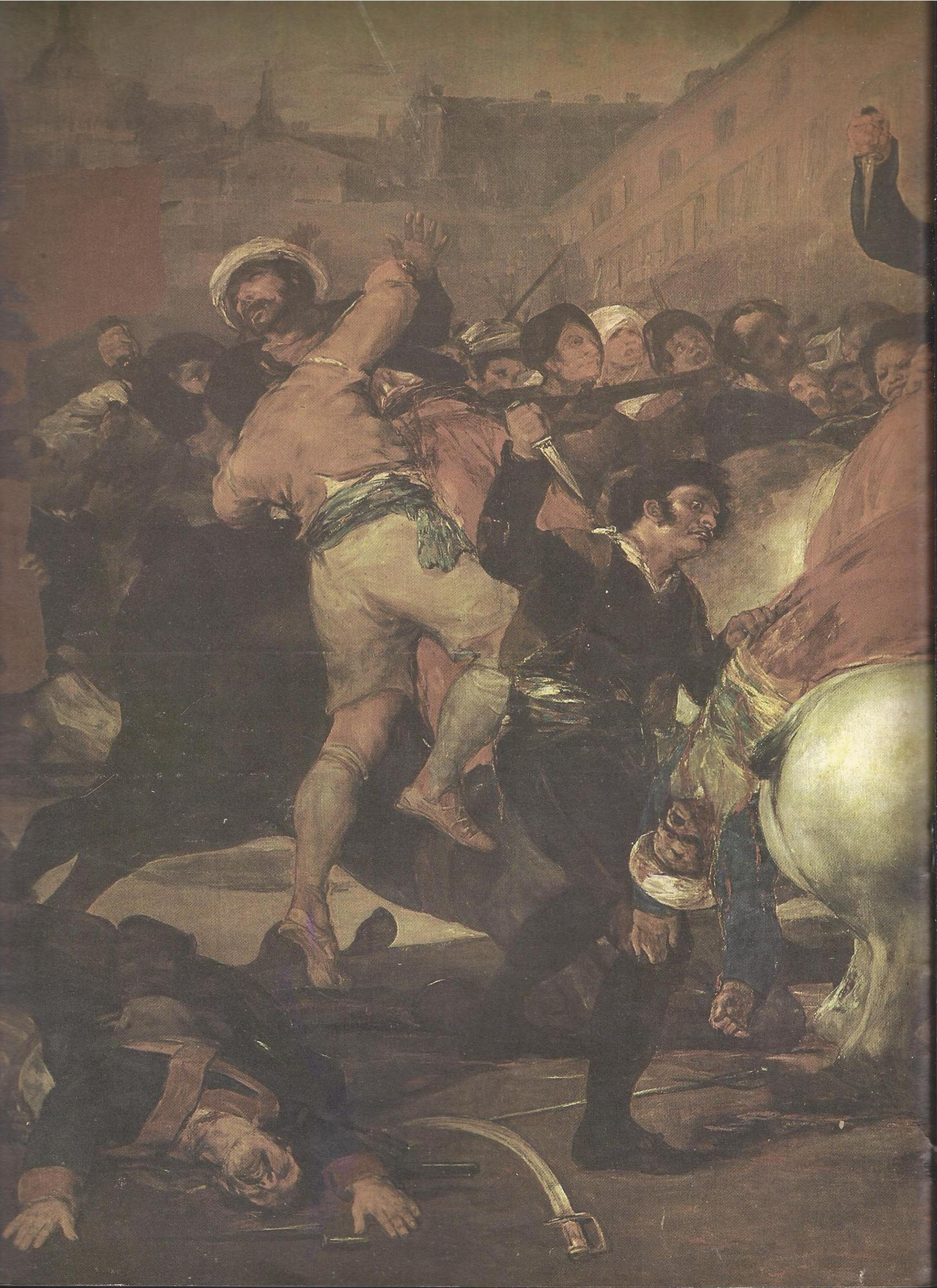
Por muy aburrida, por muy mortecina que nos pueda parecer la obra del Goya neoclásico (y tenemos derecho a que nos parezca así por lo menos alguna faceta en este orden de su producción, la religiosa, por ejemplo), Goya era, tenía que serlo legalmente hablando —y que se me perdone la metáfora—, un neoclásico. Lo era por ser un "ilustrado", porque todos sus amigos eran más o menos "enciclopedistas" e "ilustrados", porque los círculos que él gustosamente frecuentaba eran los de la ilustración enciclopedista, los deificadores de "la razón" y el regeneracionismo español. Se sabe, por ejemplo, que sus amigos Jovellanos, Moratín y Cen Bermudez, por ilustrados, eran moralizadores y moralistas respecto de la forma y, por tanto, doctrinarios del neoclasicismo. Y que en esa disciplina procuraron influir e influyeron efectivamente sobre su amigo don Francisco de Goya.

Goya fue, pues, un neoclásico a pesar de la fuerte impregnación que el factor popular y hasta populista ejercía sobre su carácter y su persona. Y no hay que olvidar que el neo-clasicismo era una forma no menos aristocratizante que el rococó. Se diferenciaba de éste en la ideología implícita: el rococó era "la galantería" elevada a la forma estética: el neoclasicismo era la superestructura estética y formal de la moral regeneradora. Pero ambos eran aristocraticistas. Goya está, ciertamente, con la moral neoclásica; pero lo está desde un punto de vista ideológico, no vital. La levadura plebeya de su vida terminaría agriando a su aristocrática ideología; acabaría produciendo monstruos aquellos sueños de su amada razón. Pero aquellos monstruos —segregaciones naturales del eros populista inoculado en un cuerpo aristocráticamente razonable— surgen no a partir del rococó sino del neoclasicismo, es decir, son de verdad un producto, aunque polémico, de la razón. El rococó goyesco no se transforma ni evoluciona hasta otra cosa sino que, simplemente, se corta y desaparece. El neoclasicismo de Goya, sí, se transforma, se va metamorfoseando paulatinamente, tras sucesivas contaminaciones populistas o por el simple carácter indómito del artista, para dejar de ser lo que es y convertirse en algo enemigo de sí mismo: llamémosle, provisionalmente, "romanticismo". Pero el neoclasicismo de Goya vivió un tiempo incontaminado sin sombra de monstruos: cuando vivió paralelamente a la contemporización sistemática con el rococó. Aproximadamente la obra puramente neoclásica de Goya puede considerarse paralela a la de sus entregas de cartones con destino a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (1775-1791). Luego de 1792, fecha de su gravísima enfermedad con la secuela última de su sordera, su pintura soporta ya un neoclasicismo absolutamente transformado, cuando no ha dejado francamente de serlo ya.

La otra producción de Goya en esos años —la que no estaba destinada a la tapicería—, o es pintura religiosa o son retratos. Desde 1778, su introducción en la corte de España estaba ya mucho más solidificada. En ese año había conocido al mismo rey, Carlos III, y a los Infantes, por lo cual todo estaba a punto para que empezara su carrera de retratista áulico. Si no comienza todavía, tiene al menos un encargo directamente venido de la persona real, la copia al aguafuerte de las pinturas de Velázquez. Le faltaba a Goya, sin embargo, algo fundamental: la autonomía de todas sus actuaciones y aun de su propio magisterio. Hasta entonces estaba tan directamente ligado a la persona de su cuñado, Francisco Bayeu, que nada podía hacer sin la protección de éste. Bayeu era, por su mayor influencia y prestigio en la corte, el intermediario inevitable entre Goya y el trabajo goyesco, y según parece, esa superioridad puramente accidental la llevaba Bayeu con la arrogancia del que la considera nacida de un auténtico magisterio. Esta situación, según se dice, le molestaba bastante a Goya, no tanto por la reducción injusta de su prestigio cuanto por la limitación de su libertad e independencia. Pero un acontecimiento —poco más que una breve anécdota— vino a precipitar la ruptura con ese estatus y, consecuentemente, a concederle la autonomía profesional a don Francisco. Fue en el año 1780. El Cabildo de la Basílica del Pilar, en Zaragoza —la que por aquellos años se realizaba arquitectónicamente en sus partes fundamentales—, decidió decorar al freseo una serie de nuevas capillas. Para ello le pareció natural a los señores canónigos contar con artistas aragoneses y, a tal efecto, se decidió elegir a los que fuesen más prestigiosos de entre los avecindados en la corte. Tales condicionamientos señalaban nítidamente a Francisco Bayeu como capitán, o por lo menos como administrador, de aquella empresa: al margen de la justicia con que pueden ser dispensados los prestigios, él era en aquellos años el artista aragonés con más influencia política entre los avecindados en la corte. El Cabildo confió en él, primero, la elección de los artistas que con él habían de pintar y, luego, la supervisión de los bocetos y proyectos que cada uno de ellos presentase. Ya era a todas luces injusto que Francisco Bayeu emparejase en igualdad de méritos a su hermano Ramón y a su cuñado Goya, pero eso, en todo caso, habría de cargarlo en la cuenta de un favoritismo disculpable. Lo que Goya no pudo soportar mansamente fue la supervisión de Francisco Bayeu que para su proyecto exigía el Cabildo. Su protesta contra esa imposición fue colérica y furibunda, como la del que ya ha soportado hasta el límite demasiadas injustas sumisiones. Pero como el Cabildo continuase considerando imprescindible la supervisión y censura de Francisco Bayeu, Goya se sometió al fin, al menos formalmente, y el Pilar se enriqueció con un nuevo fresco suyo, que mereció la repulsa unánime del Cabildo, acaso por la evidente paganía que la interpretación goyesca llevaba consigo. El Cabildo dejó constancia expresa del deseo de que tal pintor no pusiese manos en ninguna nueva obra del Pilar. Pero todo ese incidente, a pesar de las satisfacciones y explicaciones ofrecidas por Goya, determinó la ruptura definitiva —a efectos de trabajo, al menos— con el clan familiar de los Bayeu y, desde entonces, Goya fue un pintor autónomo.

Pero en aquel mismo año, otra anécdota biográfica le compensó su contrariedad familiar y hasta lo confirmó como pintor adulto e independiente: fue admitido como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En ese siglo, las academias, instituciones recién creadas por el progresismo neoclásico, tenían una significación de que hoy carecen. El trabajo que Goya presentó para su admisión es el "Cristo" que hoy está en el Museo del Prado. Se asegura, no sin razón, que en ese Cristo se advierte la influencia de Mengs. Es cierto en lo que se refiere a la concepción lumínica y hasta a un cierto reposo de la figura. Pero la ruptura, se diría que deliberada, con una iconografía tradicional y la elección humana —demasiado humana— del modelo, desacademiza —por así decirlo— a la representación y le presta ya a la misma ese acento dramático que había de caracterizar a su obra de los años de madurez. Claro está, ese humanitarismo —más que humanismo— de la figura del Cristo le resta piedad religiosa en el sentido que tradicionalmente la entendemos. Pero así es el Goya de los asuntos religiosos: o se evade del misticismo por el camino del humanismo realista —como en ese Cristo— o, por el contrario, se evade por el camino inverso de la frigidez neoclásica y académica.

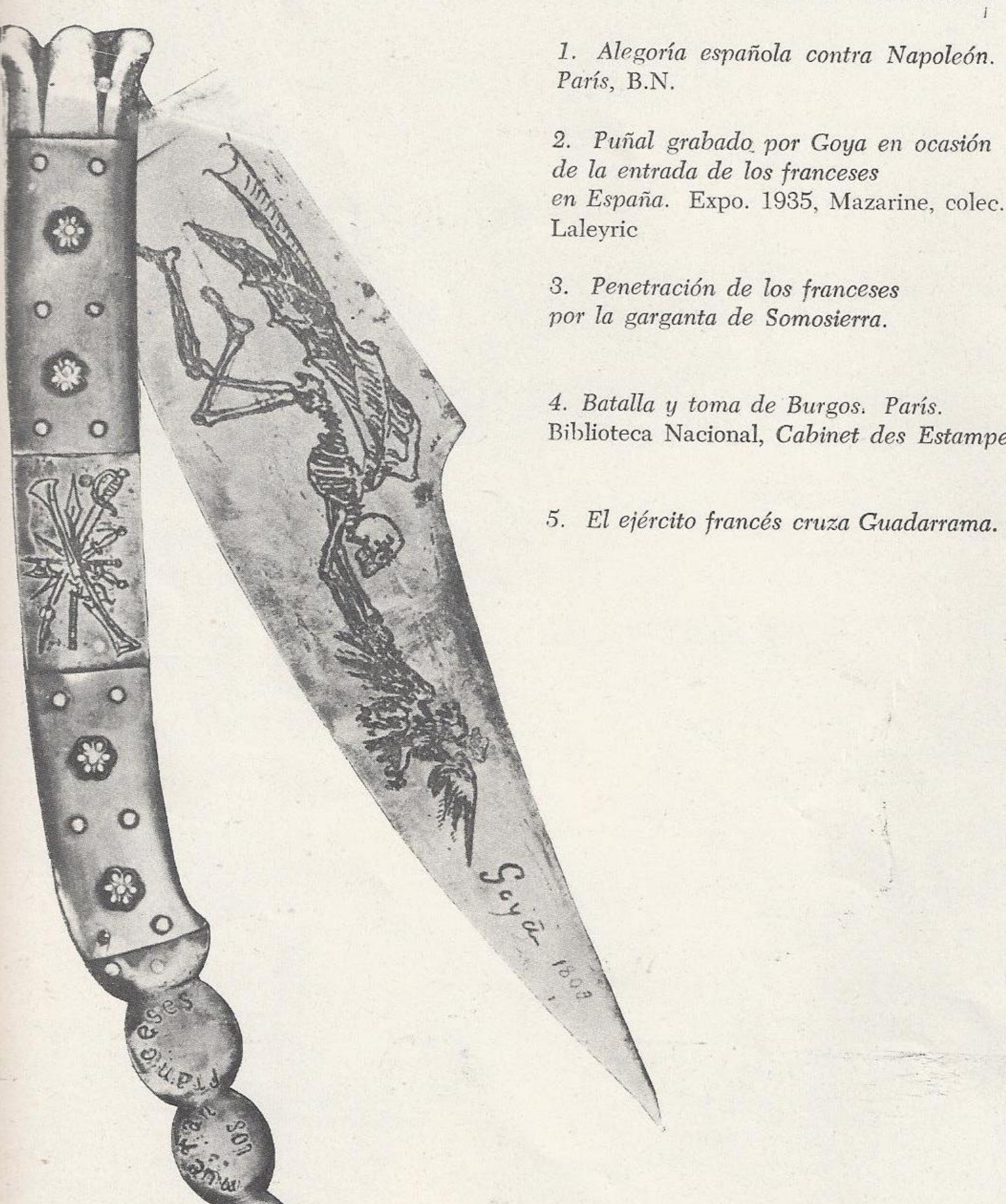
Desde luego, Goya no fue un pintor específicamente dotado para la temática religiosa. Esta aseveración no se atreverían a discutirla —no la han discutido nunca, pero con frecuencia se ha planteado— ni los más beatos partidarios de un Goya omnipotente,







1



2

1. *Alegoría española contra Napoleón. París*, B.N.

2. *Puñal grabado por Goya en ocasión de la entrada de los franceses en España.* Expo. 1935, Mazarine, colec. Laleyric

3. *Penetración de los franceses por la garganta de Somosierra.*

4. *Batalla y toma de Burgos. París.* Biblioteca Nacional, *Cabinet des Estampes.*

5. *El ejército francés cruza Guadarrama.*

ni los más católicos interesados en la idea de un Goya crédulo y ortodoxo. Durante toda su vida —y sobre todo en la que transcurre en el último tercio del siglo XVIII— Goya pintó cuadros religiosos. Tenía que hacerlo: la sociedad consumidora de su obra en aquella época, si bien es cierto que era la más inmoral que ha conocido la historia de España, continuaba tan rígidamente crédula como en los tiempos de Felipe II. La Inquisición supervivía, por lo menos institucionalmente, y supervivía, tal vez más acentuada que antes, una mezcla de credulidad milagrera y de superchería fetichista que, posiblemente, a aquella altísima sociedad cortesana le serviría para absolverse, por la vía del fetiche milagroso y amigo, de los pecados del mundo, el demonio y la carne, ya que no quería ni podía hacerlo por la del regeneracionismo moralizador de los ilustrados y enciclopedistas. Goya, que era un ilustrado por lo menos vocacionalmente, debería sentir, si no un claro escepticismo, una gran indiferencia frente al problema de su propia y personal religiosidad. En aquellos años tuvo mucho éxito en el público cortesano el "San Bernardino predicando ante Alfonso V", que presentó en 1784 con destino a la Iglesia de San Francisco el Grande. Pero allí, como había ocurrido antes con toda la obra de Zaragoza, la corrección académica mataba toda posible idealidad fervorosa. A "Las Santas Justa y Rufina", que pintó para la Catedral de Sevilla, se le nota la desgana y la indiferencia. Y si se salvan "El Prendimiento de Cristo" de la Catedral de Toledo y "La Comunión de San José de Calasanz no es por su hondura piadosa sino por lo que tienen de "demasiado humanos". Y otro tanto podría decirse del fresco para la cúpula de San Antonio de la Florida. Su calidad no está, evidentemente, en razón directa de su piedad.

Todos esos ejemplos, y más que se podrían aducir, demuestran sólo negativamente la falta de piedad religiosa en Goya. En cambio, su escepticismo crítico, su lucha ferviente frente a la bárbara credulidad de la vida española, se demuestra de manera positiva con la serie de sus dibujos y grabados —y hasta con alguna pintura— críticos y, más aún, sarcásticos frente a los poderes de la Inquisición y de la barbarie fanática. Su gran amigo, don Francisco Zapater y Gómez, con el que mantuvo una larguísima correspondencia, aseguró de él que era "católico, creyente y devoto de la Virgen del Pilar". Pero esa misma aseveración, en una época en que todo eso se le suponía naturalmente a cualquier ciudadano español, lo único que consigue demostrar es que, por lo menos, tuvo que ser defendido de la sospecha de todo lo contrario.

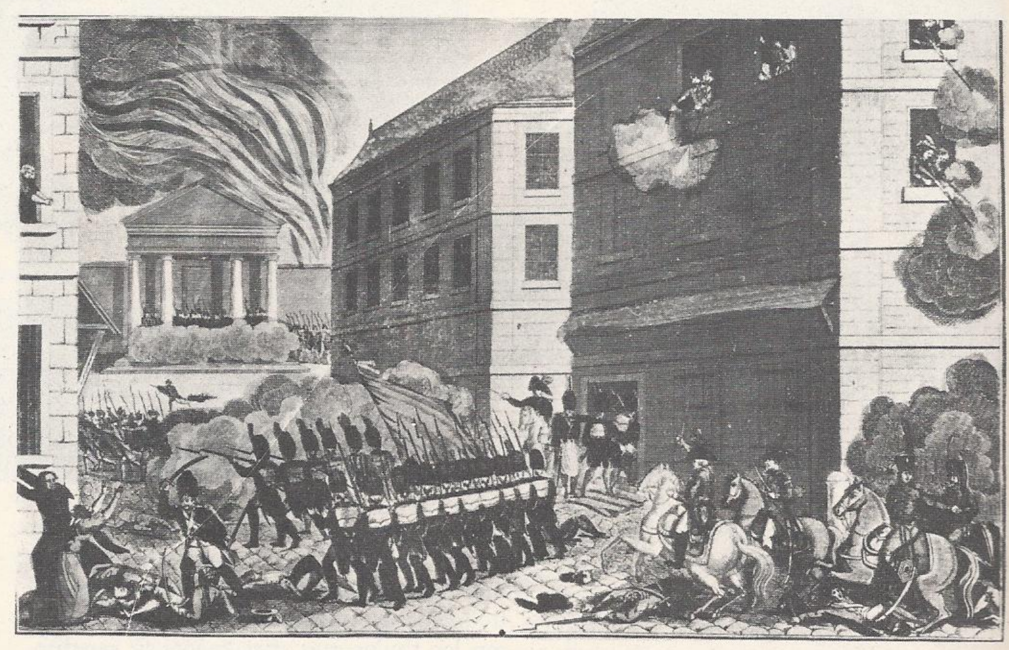
Aproximadamente en 1783 inició Goya su meteórica carrera de retratista áulico y cortesano, la que habría de acreditarlo soberanamente entre todos los personajes y

frente a todos los pintores de aquella corte. Todo nos indica que a esa carrera, que él trató de ganar por el camino de la influencia política, iba destinada la realización de sus primeros retratos: el del Infante don Luis —aquel que colgó por amor los mantos episcopales— y su familia, y el del conde de Floridablanca, el ilustrado ministro de Carlos III, aun cuando este último parece que no le prestó la atención debida al genio de su retratista.

Mucho más decisiva que la influencia del político, para su introducción en los ambientes aristocráticos, parece que fue la de algunos miembros de la Academia —especialmente el gran arquitecto Ventura Rodriguez, también retratado por él y la de algunos amigos esclarecidos que por alguna razón tenían ascendiente sobre la corte, como don Gaspar Melchor de Jovellanos, futuro ministro de Carlos IV; el financiero Cavarrus, el erudito Cean Bermúdez y el también político Campomanes. Ventura Rodríguez lo presentó al Infante don Luis y, más tarde, al Duque de Osuna. Este último conocimiento debió ser de suma importancia, pues la Duquesa consorte de Osuna, por su nacimiento Duquesa de Benavente, era, al decir de algún corresponsal francés de la corte española en aquella época, "la más elegante entre todas las mujeres españolas". Y eso, a pesar de que ya figuraba en los salones por entonces *la otra gran duquesa goyesca*, la de Alba. Pero la categoría de ésta, su notoriedad, no podía venir de una elegancia entendida a la manera francesa, sino de su casticismo específicamente español. Lo cierto es que la casa ducal de Osuna se convirtió en el cliente máximo de la obra de Goya, aparte la corte. Además de los retratos de familia, que fueron muchos, a Goya le encargaron los Duques una serie de siete cuadros, con pretensiones decorativas de la Alameda de Osuna, en los alrededores de Madrid. Por su temática —e incluso por ciertas afinidades técnicas esos cuadros —hoy desperdigados en distantas colecciones— aún se acercan un poco a las escenas de los cartones para tapices, pero ya los desbordan con mucho en cuanto a hondura netamente pictórica. Son tal vez los primeros cuadros, anteriores a la sordera de Goya, en los que apunta algo la fuerte garra genial que caracteriza al Goya que superó la estética neoclásica con un tipo especial de expresionismo, al cual, por razones de época, no cabe otro recurso que llamar "romanticismo".

Sin embargo, toda su obra anterior a 1792, aún con muchos destellos de genialidad antiacadémica, hay que situarla definitivamente dentro de una estética neoclásica, cuando no hay en ella una cierta penetración del rococó ambiental superviviente: los seis retratos que pintó para el Banco de San Carlos —el actual Banco de España—, toda la primera serie encomendada por la casa de Alba, toda la primera serie para los duques de Medinaceli, el retrato de Ventura Ro-









1

1. Goya. Fusilamientos del 3 de mayo de 1808. *Madrid, Prado.*

dríguez y hasta el "Carlos III cazador". Pues no hay que olvidar, con respecto a este último, que ya era un pintor firmemente introducido en la Corte, aun cuando le faltasen los títulos que oficialmente lo acreditaban como pintor de reyes.

Éstos le llegarían de manera mezquina y tardía. En 1785 había sido nombrado subdirector de la Academia de San Fernando, lo que ya significaba un paso importante, si no para que el rey lo descubriera, para que la alta burocracia lo reconociera. En 1786 fue nombrado "Pintor del Rey", dignidad que aún no alcanzaba la de "Pintor de Cámara", pero que lo situaba en el camino de ella. En realidad, este último ascenso no significaba más que una confirmación, con título y con sueldo anual de 15.000 reales, de su condición de proveedor de pintura para la Real Casa, lo cual venía ejercitando desde que, en 1775, entregó su primer cartón para tapiz. La dignidad máxima, "Pintor de Cámara", no la obtuvo sino hasta 1789, reinando ya Carlos IV, y fue un cargo más honorífico que propiamente lucrativo, puesto que, al menos en los primeros años, se le mantuvo el mismo sueldo.

Ahora bien, a pesar de todo, los reyes de la época goyesca no dejaron de reconocer el potentísimo magisterio de Goya hasta donde era posible tratándose de una genialidad que, por sentirla próxima, carecía para ellos del halo de la grandeza olímpica. En general, los españoles de los dos últimos siglos han tenido la suerte de que los monarcas de su pasado histórico, desde finales del siglo XV, hayan sido casi sin excepción expertísimos conocedores de arte, independientemente de su categoría como gobernantes. Esta cualidad, que enriqueció con obras de primera magnitud a las colecciones reales, ha permitido el prodigio actual del Museo del Prado. Ya Isabel la Católica era muy aficionada —y compradora sistemática de los maestros flamencos del siglo XV. Su nieto, Carlos V, admiraba a Ticiano. Felipe II, a Ticiano y a todos los grandes venecianos. Felipe III, a Rubens; Felipe IV, a Velázquez. Felipe V, primer Borbón español, hizo comprar a toda costa lo que se pudiera encontrar de Poussin . . . En fin, Carlos III, el rey neoclásico, no tuvo ocasión de conocer al Goya verdaderamente grande, que es posterior a su muerte, pero sí su hijo Carlos IV y su nieto Fernando VII. Ambos fueron reyes verdaderamente nefastos para la historia de su pueblo: Carlos IV por bobo y blando de carácter; Fernándo VII, por traidor a su pueblo y por cobarde, peculiaridades que ni los más fervorosos defensores de la dinastía borbónica española se atreverían a negar. Pero lo que tampoco se les puede negar es su instinto para elegir y sostener, pese a todo, como pintor de cámara, al más grande pintor de su tiempo. Desgraciadamente, con Fernando VII se agotó ya esa ca-

lidad —¿de derecho divino?— de los reyes de España. Es cierto que ni Isabel II ni Alfonso XII tuvieron la menor oportunidad de descubrir un posible Goya entre los artistas de su tiempo. Pero Alfonso XIII ignoró por completo quién pudiera ser un pintor de su misma generación llamado Pablo Ruiz Picasso.

En 1789 murió Carlos III y ascendió al trono su hijo, Carlos IV. Con Carlos IV desaparece por muchos años la dignidad del trono de España. Y en ese mismo año en que los descamisados de París tomaron la Bastilla, don Francisco de Goya y Lucientes fue elevado a la dignidad de Pintor de Cámara en la corte de Carlos IV.

La corte de Carlos IV

Sería necesaria la agilísima pluma de un gran maestro de la intriga y el vodevil para describir esta corte. Como telón de fondo, un pueblo hambriento, vencido, humillado, alineado por el fanatismo crédulo, casi absolutamente rural en un país en el que más de la mitad de la propiedad agrícola o pertenecía al clero y a las órdenes religiosas o eran latifundios señoriales. En el horizonte, la sombra amenazadora de la revolución. Además, un imperio gigantesco, al que desde hacía mucho tiempo se le había declarado la enfermedad de la distancia y la dimensión. La corte —los reyes y la nobleza palaciega—, o dormitaba plácidamente con el sueño de los justos —con el sueño de los que creen de absoluta justicia su privilegio omnímodo—, o se entregaba al desenfreno de una "dolce vita" sin gran estilo pero no por eso menos pervertida y crapulosa. Y si de vez en cuando esa corte era despertada de su modorra, no era porque se sintiese incómoda en su vida parasitaria por la vida real del país, sino por la competencia imperial de Inglaterra —cuyo naciente dominio de los mares hacía muy cuestionable la llegada de las pingües rentas americanas—, o por la problematización de la divinidad real que estaba siendo planteada por los revolucionarios franceses.

Incluso un rey tan tonto como Carlos IV, estaba absolutamente persuadido de la divinidad que heredaba su persona. Por eso, en los primeros años de su reinado, cuando pensaba en su primo el Borbón encadenado por la plebe de París, imaginaba que aquella revolución que se estaba dando en la tierra no era más que el reflejo de otra revolución mayor que se estaba produciendo en las altas esferas celestiales. En cambio, su esposa, María Luisa de Parma, aunque convencida de la condición divina de su regio esposo, parece que tenía razones más que suficientes para menospreciar su condición humana y, sobre todo, en la más elemental de las funciones humanas que era la de simple esposo. Desde mucho antes de su ascensión al trono, la alcoba de María Luisa era frecuentada por los más guapos mozos de la corte, ávidos, si no de amor —pues como es bien notorio por sus retratos, la de Parma era muy fea—, de las prebendas y las regalías que la gran zorra real le otorgaba a sus queridos a costa del erario público. La lista de los amantes más o menos ocasionales de la reina —Pignatelli, Urquijo, Mallo, etc.— sería larguísima —y desde luego inútil—, pero de entre todos ellos se destaca el gran amor de su vida: Manuel Godoy. Godoy —pequeño hidalgo de Extremadura— hizo de la cámara más íntima de la reina el trampolín para los más altos destinos españoles: primer ministro, generalísimo de todos los ejércitos y multimillonario. Se le buscaron —y se le encontraron— ascendientes en las más altas monarquías de Europa para poderlo casar con una pobre criatura de sangre real —sobrina de Carlos IV, la condesa de Chinchón, cuyo retrato es una de las obras capitales de Goya—; se le nombró "Príncipe de la Paz" por la guerra que no le pudo ganar a los revolucionarios franceses, se le regalaron palacios y latifundios donde él los quiso, se le hizo árbitro de los destinos de España y de muchos españoles, etc. Y el rey, tan feliz. En una ocasión, siendo aún príncipe heredero, le hizo a su padre la sagaz observación de que, en realidad, los reyes y los príncipes estaban mucho más a cubierto de la posible infidelidad de sus esposas porque, claro está, no abundan tanto las personas de sangre real que puedan ser objeto del amor de reinas y princesas. Dicen que en aquella ocasión le respondió Carlos III a su hijo: "¡Carlos, Carlos, qué tonto eres!" Toda España conocía la verdadera índole de las relaciones entre la reina y Godoy. Al rey, incluso se lo llegó a decir el Conde de Floridablanca, entonces ministro. Pero era tal el amor que le dispensaba el rey a su "querido Manuel" que, como popularmente se dice, "pasaba por todo". Floridablanca tuvo que pagar por su osadía la pena del absoluto ostracismo político y hasta hubo oficiosos alcahuetes que, apoyados por la reina, propusieron contra él la pena de muerte, fundándose en imaginarias traiciones y malversaciones. Se asegura, no sin fundamentos históricos, que a nivel de la más alta intimidad todo estaba resuelto, porque el origen del entrañable afecto real hacia Godoy era una venal pederastía del monarca, lo que convertía todo el problema en un acuerdo entre tres. Por otra parte, Godoy aceptaba de buena gana que otras personas lo sustituyeran temporalmente en su pesado cargo cerca del tálamo real, para dedicarse a Pepita Tudó, su verdadero amor, aunque la reina, después de jornadas tormentosas, volviera siempre al hombre de su vida.

Es casi seguro que el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII, era hijo de Carlos IV efectivamente. Por lo menos no podía serlo de Manuel Godoy, por simple deducción cronológica. Pero algunos de los hijos de Carlos IV fueron, en realidad, delicados presentes depositados por Godoy en el nido de los reyes (como el infante don Francisco de Paula, padre luego de don Francisco de Asís, el femenil rey consorte de las Españas bajo el reinado de la muy castiza doña Isabel II, y como la Infanta doña Isabel, futura princesa heredera —consorte de Nápoles—. Dos Sicilias por su matrimonio con el príncipe Francisco Jenaro). Pero como el Príncipe de Asturias no era hijo de Godoy y conocía, como todos los españoles, las debilidades de su augusta madre, tenía celos del ministro y lo odiaba como casi todos los españoles. Por eso, poniendo en práctica sus grandes facultades para la traición —de las que tanto dio pruebas, luego, a lo largo de todo su reinado— conspiró contra Godoy y contra su padre tanto como pudo. El pueblo lo llamaba "El Deseado", sin saber que lo que efectivamente deseaba era el instrumento más eficaz de las desgracias políticas españolas a todo lo largo del siglo XIX.

Sería tarea complicadísima explicar la intrincada red político-galante de aquella corte, en la que las duquesas —como la de Alba con Pignatelli— le disputaban sus amantes a la reina, y en la que la carrera política de un cortesano podía empezar por una alcoba ducal como primer paso para el ascenso a la alcoba real y, como consecuencia de ello, a los más pingües cargos del reino.

El pueblo español pasaba hambre, pero a esa corte no llegaban sus lamentos. Se sobresaltaba, de vez en cuando, por las noticias de la gran Revolución y, luego, por las de las victorias de las alas napoleónicas. Pero los reyes y los grandes hicieron su componenda para vivir tranquilos, renegando de la alianza inglesa, aceptando mal que bien la realeza napoleónica aunque no fuese de derecho divino y aunque con eso hubiesen tenido que negar también a su antigua estirpe. Lo que ignoraban esos reyes es que Bonaparte era muy poco respetuoso para con la divinidad real española y acabaría aplastándola, aunque no para siempre, de un manotazo.

De esa corte fue el cronista más eficaz don Francisco de Goya y Lucientes. Cuando Goya alcanzó la dignidad de Pintor de Cámara estaba ya en el momento maduro de su magisterio. Eso quiere decir que había superado tanto el academicismo neoclásico como la frívola galantería del rococó. ¿Con qué? Precisamente, poniendo en juego el factor de su vena populista. Hay, en la presencia de Goya en la corte, algo como una revancha del genio popular por la influencia adversa que, tiempos atrás, los estilos de la cortesanía habían ejercido sobre el bronco estilo de España.

Hay que reconocer que, desde Carlos IV, esa revancha no se sintetiza sólo en la presencia goyesca. Ahí está, por ejemplo, el teatro de don Ramón de la Cruz, lleno de gracia costumbrista y popular, que hicieron por entonces las delicias de todos los salo-

nes. Pero hubo también invasión plebeya de todo lo real y cortesano, incluso de las íntimas habitaciones reales y de la sangre real. De lo último se encargó especialmente Manuel Godoy, "El Choricero", como le llamó el pueblo. Ya es gracioso que la sangre de un choricero, encarnada en su nieto, don Francisco de Asís, pasase por vía de consorte —por su matrimonio con doña Isabel II— al trono de España. Bien es verdad que el buen rey Francisco era la persona menos dotada para tener amores con una mujer —con hombres sí— aunque fuese reina de España. Pero esa dificultad la resolvió perfectamente doña Isabel II, nuestra augusta reina, que batió todas las marcas establecidas por María Luisa, dando entrada en su lecho a verdaderos ejércitos populares por riguroso turno. ¿Quién fue, en definitiva, el padre de Alfonso XII? Ese dilema es un enigma que ni los más hábiles genealogistas podrían resolver. Menos el rey de España, cualquier ciudadano del mundo. Pero, de cualquier manera, he ahí un argumento para darle una vez más la razón a los monárquicos españoles cuando afirman que nuestra presunta futura monarquía "es muy popular". Eso es verdad, porque, para contradecir la teoría de Carlos IV, las reinas españolas —desde María Luisa hasta Isabel II— tuvieron muy pocos prejuicios discriminatorios a la hora de elegir un compañero para sus inocentes horas de asueto, más o menos amoroso, fuera de los linderos matrimoniales.

Los monstruos de la razón (1789-1808)

En 1790 ya estaba Goya instalado en la altura máxima de su carrera cortesana. Era, efectivamente, pintor de corte y de Cámara. Pero, mucho más que eso, era o empezaba a ser el pintor preferido de la corte. Los reyes, a pesar de todo, lo distinguían con su afecto y con su confianza. Este afianzamiento de Goya en su carrera y en su prestigio lo vemos traducirse en las cartas a su amigo Zapater en las que, tras su desastrosa ortografía, se advierte el ingenuo orgullo del plebeyo cuyo genio han tenido que aceptar grandes y poderosos.

A veces, con el permiso del rey, hace grandes viajes por España. En 1791, por ejemplo, sabemos que se fue una larga temporada a Aragón y, en 1792, que estuvo en Andalucía porque, en Cádiz y en casa de su amigo don Sebastián Martínez le sorprendió la gravísima enfermedad que estuvo a punto de llevarlo a la tumba y que acabó transformando radicalmente su persona.

Muchas conjeturas se han hecho en torno a esta enfermedad de Goya, al final de la cual quedó completamente sordo. En 1793, convaleciente de ella, pintó para la Academia de San Fernando de Madrid la serie de once lienzos con escenas populares y costumbristas en los que ya, desde un punto de vista estilístico, podemos decir que está el Goya pleno y completo de su absoluta madurez.

En este tiempo tenemos que situar el comienzo de su intimidad con la duquesa de Alba. Se deja ahí estampada la palabra intimidad sin entrar, por ahora en la polémica de su posible implicación. Por el momento, la palabra intimidad no está referida más que a una amistad íntima y cordial. Por lo menos, ese tipo de relación entre la duquesa de Alba y Goya nadie puede negarlo.

En 1794 tenemos ya a Goya instalado en la absoluta y definitiva personalidad de Goya: se ha quedado completamente sordo. Tanto que, en ocasiones, se le tiene que escribir lo que hay que comunicarle porque sus oídos no le responden. En ese año pintó el formidable retrato de "La Tirana" que hoy está en la colección March. La sordera casi total, para un hombre cuya sensibilidad es eminentemente óptica, puede ser un elemento coordinador en la concentración de facultades. La falta de audición, sin duda, le agudizó sus otras percepciones. Porque, además, Goya se quedó solo consigo mismo, con su visión y con su imaginación. Lo que veía podía agigantarse brutalmente con la suma de todo lo que imaginaba, de todo lo que sabía, de todo aquello en lo que creía y en lo que soñaba. Por eso mismo, y a partir de ese año muy especialmente, la visión de Goya dejó de ser neutral: estaba acentuada por la beligerancia de todo lo que, además de pintor, era (moralista, liberal, escéptico, defensor de la Razón, etc.). Es decir, Goya, a partir de su sordera, se convirtió en crítico. Ese mismo año —curiosa pero no fortuita coincidencia— comenzó a elaborar su imaginación la serie de "Los Caprichos".

En 1795 murió su cuñado Francisco Bayeu. Poco antes, Goya, que ya no tenía ninguna razón para sentirse herido por su prepotencia, lo había dejado inmortalizado en el formidable retrato que hoy guarda el Museo del Prado. Con tal motivo, Goya fue elevado a la dirección de la Academia de San Fernando, acaso el último gran ascenso de su carrera académica, pues toda ascensión posterior no fue más que adquisición de prestigio y maduraciones en el sentido de la profundidad de su arte. Ese mismo año pintó Goya el retrato de la Duquesa de Alba que figura en la colección de ese título: ese retrato en el que la Duquesa, con su talle de avispa exhibe la abundosa cabellera negra que conocía todo Madrid. Un cronista francés, el marqués de Langle, decía de ella que "no tiene un solo cabello que no inspire deseos". Y añadía: "Nada en el mundo es tan hermoso como ella; imposible hacerla mejor aun cuando se la hubiera hecho expreso." Por entonces, la Duquesa aún no había enviudado.

Enviudó un año más tarde, con lo cual su libertad para una vida de caprichos y de excentricidades suntuarias debió crecer considerablemente. Era, según dicen, la Duquesa, además de hermosa, mujer de una gran magnanimidad y de una amplísima liberalidad, según cuentan como testigos principalísimos sus criados, los que al final resultaron sus herederos. Pero eminentemente caprichosa y muy dada al juego pícaro de la frivolidad y del desdén, lo cual se lo permitía ampliamente su gran fortuna. Todo Madrid sabía —y era tema en las tonadillas de la época— de su rivalidad con la de Osuna por cuestiones de brillo y elegancia o por el ascendiente de una u otra sobre los grandes toreros de la época: Pedro Romero, Costillares o Pepe Hillo —el hermoso campeón que murió en la plaza. Con la reina, la rivalidad fue francamente amorosa, determinada sin duda en sus comienzos por aquel Pignatelli que las engañó a las dos: a la de Alba con la reina, por ambición; a la reina con la de Alba, por amor. Algunas veces, en cartas a Godoy, le salen a relucir a la fea María Luisa de Parma sus hieles y sus resentimientos contra la mujer que fue hermosa toda su vida: "La de Alba, tan loca como en sus verdores primeros", y también: "La de Alba . . . está hecha una piltrafa; bien creo no te sucederá lo de antes y también creo estás arrepentido de ello", lo que prueba por lo menos un antiguo devaneo de Godoy con la bella duquesa.

En 1797 acompañó Goya a la Duquesa en un viaje por sus posesiones de Andalucía, especialmente al coto Doñana. Viaje largo y con accidentes del que Goya trajo un cuaderno con apuntes en el que aparecen muchas intimidades de una bella que hay muchas razones para identificarla con la hermosa Cayetana. ¿Era ya amante Goya de la Duquesa? ¿Lo fue alguna vez? ¿Es la Maja Desnuda un retrato de la Duquesa? Hay muchas pruebas documentales de la intimidad de Goya y la Duquesa, pero, naturalmente, ninguna prueba testifical de la realización material de sus presuntos amores. La Casa de Alba niega tercamente fundándose en pruebas pueriles: la diferencia de edad entre uno y otra, por ejemplo. Y niegan los oficiosos lebreles que guardan la moral convencional de los grandes de España. Felizmente, la hermosa Cayetana era cualquier cosa menos convencional. Ramón Gómez de la Serna dice, con razón, que ella fue la primera "mujer moderna" de España. ¿Pero por qué esa negativa a admitir, siquiera sea como hipótesis, la existencia de esos amores, cuando está demostrado que la Duquesa tuvo sus aventuras con hombres menos importantes que Goya? En el fondo no es más que una resistencia de origen clasista. Resistencia ridícula, por otra parte, porque si la Duquesa Cayetana ha pasado definitivamente a la historia no lo ha sido ni por sus títulos, ni por su opulencia ni por su belleza, sino porque mereció el honor de ser retratada y deseada por un hombre de la casta plebeya llamado don Francisco de Goya y Lucientes.

El año 1798 señala uno de los grandes hitos



1



2



3



4



5



6

1. De *Los desastres de la guerra: Que se rompe la cuerda.*

2. De *Los desastres de la guerra: Contra el bien general.*

3. De *Los desastres de la guerra: Caridad.*

4. De *Los desastres de la guerra: Con razón o sin ella.*

5. De *Los desastres de la guerrc: Para eso habéis nacido.*

6. De *Los desastres de la guerra: Y son como fieras.*

1. *Goya.* Pintura negra. *Detalle. Casa del sordo. Madrid, Prado.*

2. *Goya.* Pintura negra. *Madrid, Prado.*



en la producción goyesca. En ese año pintó don Francisco, por encargo real, los frescos de la pequeña ermita de San Antonio de la Florida, enclavada entonces en terrenos dependientes de palacio. Allí está ya Goya en toda su plenitud. Su genio personal hecho de fuerza y de violencia ha desbordado todos los presupuestos previos de la academia y del neoclasicismo. Y esa genialidad, compuesta también de populismo y de humanidad, desborda asimismo la pretendida unción piadosa o mística con que la concibieron los patronos de la misma. Son expresiones de la plenitud humana realizadas, además, como en una entrega a la orgía de pintar. Alguna vez se advierte en ellos, nerviosa e impaciente, la mano —la mano física— del artista amasando las tierras y los colores que no quieren entregarle la frescura de la dicción espontánea a la minucia del pincel. Goya pintó casi con frenesí —con energía, con espontaneidad y con violencia— aquel anillo cupular de San Antonio de la Florida. Para lo cual tuvo necesariamente que violar todos los cánones técnicos del estarcido, pintando a veces directamente y sin bocetos previos y pasando por sobre las limitaciones de la materia. Porque allí donde el fresco no alcanzó a darle la brillantez que él deseaba, amalgamó nuevas y nerviosas técnicas, superpuso témperas y dio, en definitiva una obra que, adelantándose en muchos años a todas las denominaciones, bien podemos llamar "expresionista".

En 1799 se publicó la primera edición recopilada de la serie grabada de "Los Caprichos" —también "expresionismo"—, aun cuando con implicaciones del romanticismo pre-nato. Muchos de esos aguafuertes eran ya conocidos del público en láminas sueltas, lo que hizo nacer en Madrid muchas conjeturas sobre la posible identificación de los personajes con personajes de la época y sobre el alcance político de todo ello. Los publicó la Calcografía Nacional, pues previamente, Goya le había ofrecido al Estado toda la serie, y éste lo recompensó con una pensión. Era, pues, evidente que ni los reyes ni los grandes personajes influyentes del Estado pudieron sentirse aludidos, aun cuando alguna bruja goyesca ostentase un insolente parecido con la reina.

En "Los Caprichos", una vez más, aparece el moralismo que es característico del arte español: el moralismo de los que no se sienten morales sino que saben mucho de la inmoralidad porque habita en su propia persona: el moralismo que está en Quevedo (Goya literario del barroco), o en la novela picaresca (goyismo renacentista), o en el Arcipreste de Hita (poeta goyesco de los tiempos góticos): el moralismo, en fin, de los que no predican con el ejemplo y que nos podrían repetir la consabida frase: "Haz lo que yo digo y no lo que yo hago." El de "Los Caprichos" es, pues, un arte eminentemente literario. Está lleno de aforismos de urgencia escritos por Goya al pie de cada grabado, pero con una significación tan elíptica que, en la edición correspondiente, el pintor tuvo que aclarar los significados, aunque en algún momento de prudencia política podría también haberlos oscurecido. Y es natural por otra parte el esoterismo de esos significados porque, a pesar de que esos grabados se hicieron en la gran época de las alegorías, su mecánica ilustrativa asienta las raíces en el mundo de los símbolos. Es decir —y esta es, creo, una de las claves de la superioridad de Goya sobre los artistas de su época— que en "Los Caprichos", como en todas sus otras series grabadas, como en toda la obra que es más definitivamente suya, grabada o no, la significación se convierte automáticamente en signo y símbolo —como en los comienzos más elementales del arte—, sin pasar por toda esa aburrida escenografía culturalista de significados convenidos y, por tanto, convencionales, que conducen a "la alegoría". Dicen algunos que Cuando Goya concibió "Los Caprichos" ya conocía algo de la serie de grabados moralizantes de Hoggart. Puede ser: el arte se produce a veces por suscitaciones muy extrañas y muy laterales. Pero, evidentemente, lo de Goya es *otra cosa*. Lo de Goya es algo así como un catálogo general de los vicios de España: las creencias mediatizadas por el fanatismo, el fanatismo mediatizado por la idolatría, la idolatría mediatizada por la brujería, las ideas mediatizadas por las creencias . . . y su resultado: prostitutas, celestinas, frailes vividores, cabrones en todos los sentidos de la palabra . . . y el sueño de la razón produciendo monstruos. Ese grabado, con su leyenda correspondiente que acaso nos dé la clave de todos y aun de todo Goya, cuando llega la hora de publicarse lo explica el maestro con las modosas fórmulas del pedagogo neoclasicista que también dormita en él: "La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas." No se le puede reprochar nada.

1800, frontera entre los dos siglos. En ese año pintó Goya dos de los más formidables retratos de su vida de extraordinario retratista: el de la familia de Carlos IV, del Museo del Prado, y el de la Condesa de Chinchón, de la colección de los Duques de Sueca.

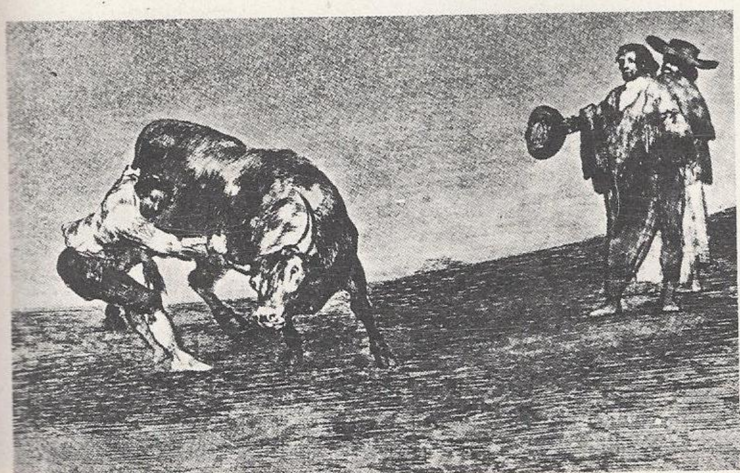
Se dice que la torrencial vena satírica de Goya se cebó en las divinas personas reales cuando realizó ese magno retrato del Prado. Otros lo niegan. En realidad no era necesario más que una mínima carga realista para que las cosas salieran así. Personalmente, yo opino que, en tal ocasión, Goya no fue especialmente satírico sino simplemente realista. ¿Pero es que el realismo no lleva ya implícita una cierta crítica? En ese friso de peleles desangelados se salvan de una posible crítica los niños más o menos divinos —por más o menos hijos de Carlos IV o de su sustituto en las duras tareas de la reproducción dinástica— por los cuales Goya, al menos en función de retratista, parece que sintió siempre una gran ternura. Pero ni el ventrudo Carlos, ni la desdentada y zorruna María Luisa, ni la vieja infanta que ostenta la mancha desfiguradora, tienen atenuado ningún estigma de su vergonzante humanidad.

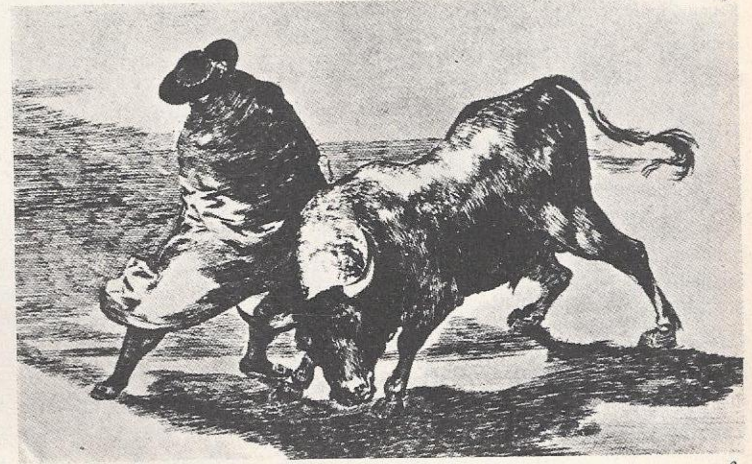
En cambio, el otro gran retrato de ese año, el de la Condesa de Chinchón, parece hecho con toda la idealidad que le falta al de la real familia. La hija del infante don Luis fue la pobre víctima de todos: víctima de María Luisa, quien intrigó para casarla con Godoy con el doble propósito de legitimarle borbónicamente su estirpe y de tener más cerca al gran chulo real; víctima de Godoy, quien la engañaba, por razón de estado, con la reina y, por razón de amor, con Pepita Tudó; víctima, además de sus propios sentimientos, pues de todas las mujeres que trataron íntimamente al favorito, ella fue la única que no sólo no lo amó sino que lo despreció profundamente. Acaso por eso, esa pobre princesa mereció la simpatía de toda la corte y aun del pueblo. Goya la inmortalizó en ese formidable retrato en el que los tonos plata y malva convierten a toda la figura en un haz luminoso que emerge desde el fondo neutro.

Esos años inaugurales del siglo —hasta 1808— fueron los de la confirmación olímpica de Goya como máximo retratista y como máximo artista. La Duquesa de Alba murió —en circunstancias que parecieron sospechosas, pues se habló de un envenenamiento— en 1802. Todo iba encerrando cada vez más a Goya en su soledad. Los retratos se suceden ininterrumpidamente en su obra y si alguna vez —como en el del duque de Fernán Núñez— parece transigir con la elegancia impuesta por la moda del retratismo inglés, ello no es, acaso, más que una transigencia irónica para traducir mejor la elegancia de petimetre del modelo. Porque a esas alturas Goya es ya absolutamente dueño de su propia estética, la estética de la fuerza desgarrada.

En 1805 se había casado su hijo Javier, el único que le sobrevivió, el padre de su muy amado nieto Mariano. Goya vivía recluido en su sordera, aferrado a sus cada vez más firmes ideas liberales, ajeno a la tragedia que ensangrentaba Europa y que ya empezaba a cernirse sobre el suelo de España. Mientras tanto, la política española brujuleaba en torno a la alianza con Napoleón. El pueblo español, que culpaba a Godoy de todas sus desdichas, había cifrado todas sus esperanzas en el advenimiento al trono de Fernando, "El Deseado", hijo de Carlos IV. Fernando conspiraba taimada y cobardemente contra su padre, engañando al pueblo que lo aclamaba, dejando entrever la especie de una liberalidad que estaba muy lejos de sentir. Entretanto, Napoleón, que ya cambiaba tronos europeos en beneficio de su

1





3





5

1. El Santo Oficio de Zaragoza saqueado por el pueblo en marzo de 1820.

2. De la *Tauromaquia: El mismo vuelca un toro en la plaza en Madrid.*

3. De la *Tauromaquia: El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros.*

4. De la *Tauromaquia: Origen de los arpones o banderillas.*

5. De la *Tauromaquia: Otro modo de cazar a pie.*

familia, recientemente estrenada a la realeza, tramaba ya la liquidación final de la rama borbónica española, pero ocultando astutamente sus designios detrás de las bambalinas de una alianza antibritánica, cuya primera víctima tendría que ser Portugal.

En 1808 la ambigüedad de la situación tenía muy enrarecidas las relaciones entre uno y otro aliado. Fundándose, sin embargo, en esa alianza, un importantísimo ejército francés cruzó la frontera española, aparentemente con el objetivo de la conquista de Portugal, pero dejando muy sospechosos enclaves estratégicos en el territorio español. Parecía que ese ejército, más que dirigirse a Portugal avanzaba hacia Madrid. El pueblo, que veía con malos ojos la maniobra y que culpaba una vez más a Godoy de todo ello, se amotinó, por fin, en marzo y, en ocasión en que los reyes con su favorito estaban en el real sitio de Aranjuez, obligó a Carlos a abdicar en favor de su hijo. Después de muchas horas de búsqueda frenética, los amotinados encontraron al favorito indecorosamente escondido, hambriento y aterrorizado y lo sometieron a los mayores vejámenes. Salvó su vida gracias a una última intervención de los viejos reyes que tuvieron que interceder por él cerca de su hijo.

Pero la verdadera tragedia aún no había empezado. Los ejércitos franceses continuaban avanzando sobre Madrid, con el natural desasosiego de todos, incluso de los propios reyes —padre e hijo— que no consideraban muy tranquilizadoras las maniobras del aliado. De vez en cuando pedían explicaciones al gran corso y éste las eludía con evasivas. Pero, en cambio, con astucia y buenas palabras de sus emisarios y embajadores hizo ir a los reyes —los viejos, con su favorito, por una parte; Fernando y su séquito, por otra— hasta Bayona, casi en la misma frontera, donde se había situado, mientras continuaba el solapado proceso de ocupación de la Península Ibérica. Allí en Bayona, en vergonzosas escenas que por sí mismas justificarían la abdicación de toda una dinastía, Napoleón hizo abdicar a todos —a los padres, al hijo y hasta a los Grandes de España que iban en los séquitos— en favor de José Bonaparte que, de esa manera pasó a ser José I de España.

El que no abdicó fue, como siempre, el pueblo español. Desgraciadamente, se vivía aún, por lo menos en España, una concepción del mundo según la cual "la nación" y la dinastía se identificaban. Por eso, el recelo y la hostilidad con que ese pueblo estaba viendo todas las maniobras napoleónicas en España llegó a su punto máximo cuando, por orden de Napoleón, salían los infantes camino de Francia. La reacción fue instantánea, bárbara y sangrienta. También fue desigual. Hombres y mujeres lucharon con uñas y cuchillos contra el ejército que ocupaba Madrid. Conocida es en los anales españoles la jornada de heroísmo popular —exclusivamente popular— del 2 de mayo de 1808. Conocida también la represión, más brutal aún, que siguió a la derrota del pueblo de Madrid por el ejército bonapartista. Goya mismo la reflejó en su célebre lienzo del Prado "Los fusilamientos en la madrugada del 3 de mayo de 1808". Pero aquello no fue más que el primer clamor de una lucha cruenta, bárbara, desigual, que durante seis años, hasta 1814, teñiría de sangre el suelo de España. Mientras tanto, los reyes, cómodamente instalados en suelo francés, hacían calceta y enviaban de vez en cuando felicitaciones a Napoleón cuando alguno de sus generales conseguía alguna victoria sobre el pueblo que en España los defendía.

La guerra de la independencia (1808-1814)

Goya conocía demasiado bien a su pueblo —por una parte— y a la dinastía —por otra— como para poder amalgamarlos e identificarlos en su idea de patria. Como, además, él era un progresista —y sus convicciones en este sentido fueron arraigándose con los años—, para él "patria" debía significar "nación" o "pueblo", pero en ningún caso "dinastía'. Por eso, la presencia de un José Bonaparte en el trono de España no debió ser para él —ni para Moratin, ni para tantos otros de los llamados "afrancesados"— mucho más denigrante que, por ejemplo, la de un Carlos de Borbón. Por eso seguramente fue su retratista, con la misma indiferencia con que antes lo fue de los antiguos tiranos regios, sin perjuicio de estar plenamente identificado con la lucha del pueblo español, como lo demuestran los dibujos y grabados de esa época. Finalmente, por esa indiferencia frente a un problema que sólo era dinástico —y no específicamente "nacional"— fue considerado "afrancesado" por la patriotería reaccionaria.

Pero en realidad, en aquellos años de ocupación y de tragedia, Goya vivió un poco apartado de todo, soportando —él también— el hambre que asoló a Madrid en los años 1811-1812, pintando algún retrato ocasional, pintando a su familia y, tal vez, secretamente identificado con el verdadero ideal patriótico que en aquellos años se estaba elaborando y codificando en Cádiz. Además, en 1812 murió su mujer, Josefa Bayeu, su paciente y silenciosa compañera. Sordo y solo, estaba doblemente solo.

En efecto, en el Cádiz de aquellos años, cercado por los franceses pero libre, se estaba tratando de modelar el futuro de España. Allí se habían reunido las cortes, con delegados y compromisarios de todo el reino para deliberar y elaborar una Constitución. Allí discutían "los serviles" —los reaccionarios— contra *los liberales* —palabra cuya dimensión política se acuñó entonces y para aquella ocasión —para impedir unos y promover los otros que el dominio de la nación española por su dinastía dejara de ser un "status"

para convertirse en un "contrato". Vencieron por una vez los liberales y de Cádiz salió redactada y aprobada por sus cortes "La Gloriosa" Constitución de 1812, fechada el día 19 de marzo, día de San José, que por eso fue llamada popularmente "La Pepa". Ya veremos cómo ésa que debió ser carta magna de la nación española se convirtió en origen de desgracias para su pueblo. Al grito de "Viva la Pepa" lucharon años después los constitucionalistas "liberales" contra los reaccionarios "serviles" y "apostólicos" —como ellos mismos se denominaban— que, adoctrinados por curas y frailes fanatizados, partidarios del restablecimiento de la Inquisición, habían acuñado el increíble grito de "Vivan las *caenas*" (cadenas).

En 1814 terminó victoriosamente la lucha del pueblo de España contra el ejército napoleónico. Un poco antes, en el Madrid ya liberado, Goya había propuesto pintar "las acciones más gloriosas de nuestra insurrección contra el tirano de Europa". El resultado fueron los dos célebres cuadros del Museo del Prado "La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol" y "Los fusilamientos en la madrugada del 3 de mayo". Por lo menos este último es toda una definición de un tipo de pintura que un siglo más tarde sería llamada "expresionista". Pero esos cuadros no nacían sin antecedentes. Durante toda la contienda, Goya había estado pintando, y sobre todo grabando, escenas de guerra, con un sentido absolutamente nuevo en la historia de la pintura bélica. Ya en esas pinturas y en esos grabados no se exaltaba la olímpica belleza de la batalla, ni la muerte gloriosa ni la victoria deslumbradora. Por el contrario, se denunciaba el absurdo de la guerra, la muerte ruin y la vergonzosa victoria. Es ya una visión absolutamente nueva de la realidad y de las cosas. Es que el Goya de esa época es ya un hombre completamente responsable de sus ideas; es un hombre "moderno" y por moderno, un revolucionario y, por revolucionario, un pacifista. El resultado fue la formidable serie de grabados "Los desastres de la guerra", publicados en 1812, pero empezados en 1810.

Ese mismo año de 1814 volvió Fernando VII a Madrid, con sus manos limpias y cuando ya aquí no había ningún peligro para su persona. "El Deseado", cuyo trono había defendido con su sangre y con su heroísmo el pueblo de España; el rey que dejó de serlo por una cobarde abdicación y que adulaba lacayunamente a Bonaparte mientras su pueblo combatía, empezó en el momento mismo de su regreso la larga serie de traiciones que iban a caracterizar su reinado. Antes de regresar, había prometido someterse a la Constitución. En el mismo día de su llegada a Madrid comenzó la más feroz de las represiones que es posible imaginar contra todo sospechoso de constitucionalismo o liberalismo. Restableció la Inquisición, cerró universidades y persiguió con saña a la ilustración. Años negros y siniestros de persecuciones y de delaciones ruines sustituyeron a los negros y siniestros años de hambre, luchas de guerrilla y batallas en campo abierto. La España Negra llegó a la cumbre de su poderío durante el reinado de Fernando VII.

Goya, que siguió siendo pintor de corte, aunque también fuese reconocido como gran pintor por el hijo de Carlos IV, ya no fue mirado con tanta simpatía ni le fue otorgada tanta confianza en palacio. Se le veía demasiado a las claras su filiación, pues Fernando VII no era tan rematadamente tonto como su augustísimo padre.

Los monstruos sin la razón (1815-1828)

Malos años. Goya, solo, agraviado por los agravios a la razón y a la libertad, se va volviendo taciturno y malhumorado, pero no por eso deja de crear. En el año 1815, como en una especie de autoafirmación, pintó los autorretratos del Prado y de la Academia de San Fernando. El año siguiente publicó la serie grabada de La Tauromaquia. Esa fue, tal vez, una concesión a sus propios gustos genuinos; como se sabe, Goya fue siempre un gran aficionado a la fiesta de toros y hasta, en sus años últimos, se jactaba de haber practicado la tauromaquia en su juventud. El rey tirano que había cerrado las universidades, había abierto las escuelas taurinas de Ronda y de Sevilla. Era natural que un hombre de su mentalidad procurase por todos los medios la alienación sistemática de su pueblo. Para Goya, sin embargo, los toros son la expresión de la pasión fuerte y de la violencia de su pueblo amado. No por azar, su tauromaquia tiene aires de tragedia.

Ligado a palacio por hilos más burocráticos que amigables, Goya continúa pintando los retratos de los gerifaltes de la época. En 1817 realizó un viaje a Sevilla, para cuya catedral pintó el lienzo de las Santas Justa y Rufina.

En 1819 adquirió en las orillas del Manzanares lo que se llamó Quinta del Sordo, lugar de recreo, más bien veraniego, rodeado de amenas huertas y pastizales, donde, en la soledad, iba a pintar la más misteriosa obra de su vida. En ese mismo año —que fue, por cierto, el de la apertura del Museo del Prado— realizó para las Escuelas Pías de San Antón los dos cuadros religiosos acaso más profundamente dramáticos de su trayectoria de pintor: "La última comunión de San José de Calasanz" y "Cristo en el Jardín de los Olivos". Un amigo le enseñó por aquella fecha la recién inventada técnica de la litografía que, años más tarde, utilizaría mucho en Burdeos.

En el año 1820 se inaugura la larga serie de tragedias civiles españolas del siglo XIX. Difícilmente podría llamársele "guerra civil" a esta primera llamarada. Fue la sublevación del general Riego en Las Cabezas de San Juan —Sevilla— contra el absolutismo de Fernando VII y en favor de la Constitución. Accidentada y laboriosa fue la trayectoria de esta revolución, finalmente victoriosa. Cuando —ayudados por la lucha interna del pueblo de Madrid— los de Riego entraron en la capital de España, Fernando, humillado y vencido después de haberse visto a las puertas de la muerte en manos de su enfurecido pueblo, pronunció aquellas célebres palabras que quedarán como ejemplo máximo de felonía borbónica: "Marchemos todos juntos, y yo el primero, por la senda constitucional". En aquel mismo momento estaba ya madurando la traición. Desde el día siguiente de su precipitada renuncia al absolutismo, ya estaba enviando emisarios a los legitimistas franceses entronizados en el poder después de la definitiva caída de Napoleón, para que le ayudasen a aplastar a su pueblo.

Entre 1820 y 1822 pintó Goya en su quinta a orillas del Manzanares, la prodigiosa y misteriosísima serie que hoy es universalmente conocida con el nombre de "La Pintura Negra". En esos lienzos pegados en la pared, Goya desarrolló la más brutal y la más expresiva iconografía de los demonios arquetípicos de España. No es éste el lugar donde tendrían que ser comentados. Basta decir que su libérrimo sentido de la expresión y del expresionismo fue tan osado que cuando, muchos años después, el barón

1. *El último retrato de Goya. Madrid, Prado.*

2. *Goya.* J. Muguiro. *Madrid, Prado.*

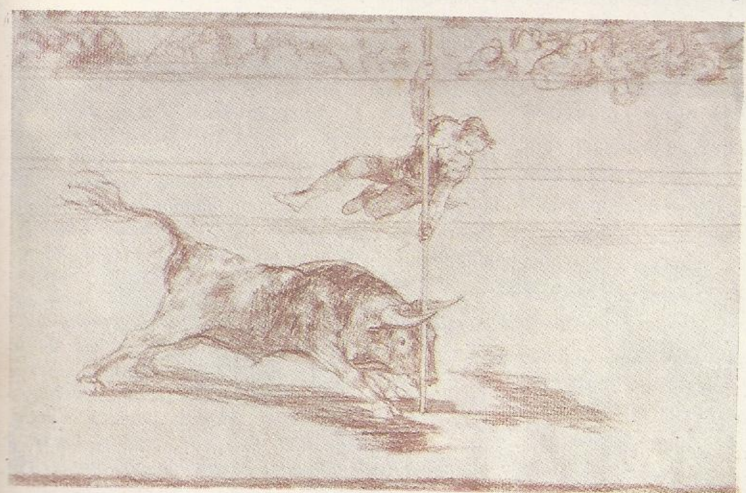
3, 4, 5. *Goya.* Dibujos. *Madrid, Prado.*



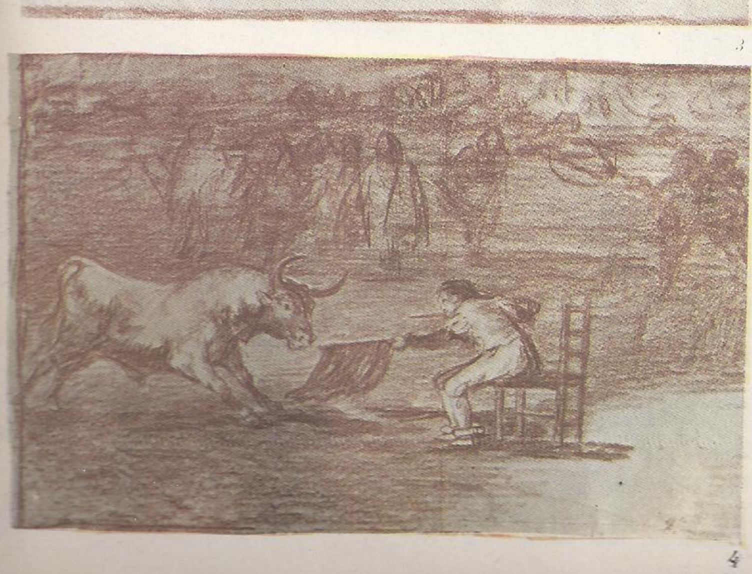
1



2



3



4



5

Emil d'Erlanger adquirió la finca y arrancó esos lienzos para llevarlos a la Exposición de 1878, nadie los entendió. Tan sólo unos locos llamados "los impresionistas" le prestaron un mínimo de atención. Y gracias a esa falta de interés por parte del gran público de Francia, los cuadros están hoy en el Museo del Prado, por la graciosa donación que luego hizo de ellos el barón banquero.

En el año 1823, los esfuerzos del legitimismo francés, especialmente de Chateaubriand, dieron los frutos apetecidos y, en efecto, el gobierno monárquico envió un fuerte ejército a España para liberar al rey de las cadenas de los libres y restablecer el absolutismo. El ejército, mandado por el Duque de Angulema, era llamado "Los Cien Mil Hijos de San Luis". Esta fue, puede decirse, la primera gran traición europea a la Causa Española de la Libertad en la edad contemporánea. Después de mil vicisitudes, entre gritos de "Viva la Pepa" y "Vivan las caenas", el absolutismo fue restablecido: el rey fue liberado y el pueblo encadenado. Vencieron los serviles, ahora ya de manera definitiva.

Siguió la más feroz, la más sádica y la más sanguinaria de las represiones, en la que cayeron, segadas por el verdugo, muchas cabezas de antiguos jefes guerrilleros que en tiempos de la invasión napoleónica se jugaron la vida en defensa de Fernando. Por supuesto, Riego también fue ajusticiado. Los liberales que no pudieron huir al extranjero hubieron de esconderse como alimañas perseguidas por jaurías. Se expurgaron bibliotecas públicas y privadas para acabar con el último resto de la Enciclopedia o de las simples Ideas; se restituyó una vez más la Inquisición... Goya, que había jurado la Constitución en 1820, en una sesión de la Academia, tuvo que esconderse en casa de su amigo José de Duaso y Lastre para escapar a la furia inquisitorial de apostólicos y serviles.

Por fin, cuando la marejada vindicatoria fue pasando, ya en 1824, Goya se atrevió a aparecer tímidamente en la Corte. Como el gran traidor real, a pesar de todo, tenía conciencia de los méritos del artista, lo dejó vivir y aun transigió con el deseo expresado luego por Goya de trasladarse a Francia para pasar en ella los últimos días de su vejez. Incluso, caso de insólita generosidad, le reconoció y le mantuvo la pensión vitalicia de que disfrutaba. Goya podía, pues, vivir en Francia, sin demasiados agobios económicos, lejos de una vida de vilezas policíacas que le asqueaban a su alma libre. Inmediatamente puso en práctica su idea. Se sabe que los meses de julio y agosto los pasó en París. En setiembre se instaló de manera definitiva en Burdeos. Se había llevado con él, como ama de llaves y como ordenadora de su casa a una fuerte mujer, viuda de un extranjero (o tal vez no viuda, sino simplemente mal avenida con su esposo), llamada Leocadia Zorrilla y a su hija adolescente Rosarito Weiss.

Investigaciones eruditas demostraron no hace mucho tiempo que la tal doña Leocadia era casi refugiada liberal, por serlo su hijo Guillermo, mozo de la milicia nacional antiabsolutista, el que ya estaba en Francia cuando llegó Goya. Y lo que parece definitivamente probado, es que Leocadia fue el último amor de don Francisco, habiendo incluso, quien asegura que Rosario Weiss, la delicada chiquilla que alegró los últimos años del viejo genio, era hija del pintor. Quienes los conocieron en su vida de Burdeos —y fueron muchos, pues su casa era frecuentadísima por exiliados liberales españoles— hablan de una relación cordialmente turbulenta, por el carácter fuerte de la dueña y el agrio del genio sordo. Pero, al margen de ello, parece que el viejo don Francisco vivió con bastante paz y tranquilidad esos últimos años de su vida.

Pero como esos grandes genios longevos de la historia del arte —como Ticiano— continuaba pintando, experimentando y elevándose sobre su propio magisterio. Que añoraba a la Patria es seguro, como lo demuestran las cartas a su hijo. Para hablar de ella iba a la tertulia de los emigrados españoles. Allí se encontraba con Silvela, con Pío Molina, con Moratín, con Muguiro, con Goicoechea... Él era ya demasiado viejo para conspirar, pero podía murmurar como quien conoce bien a los grandes protagonistas de la historia de sus años. Moratín cuenta de él que pinta vertiginosamente y que "no quiere corregir nada de lo que pinta". ¡Qué podía saber el buen neoclásico Moratín de la estética expresionista! En 1825, la técnica litográfica le permite realizar la serie llamada "Los toros de Burdeos". En 1826 realizó Goya un viaje a Madrid. A ver la patria. A comprobar cómo los monstruos de la sinrazón siguen encaramados en el poder. Entonces fue cuando lo pintó Vicente López. Era Vicente López, pintor de Cámara a la sazón, un rematado y frígido neoclasicista aún en aquellos años pre-románticos. Goya lo detestó siempre. Por eso Fernando VII condenó al viejo sordo a ser retratado por el joven neoclásico. Lo condenó efectivamente porque, cuentan, cuando lo saludó le dijo: "Merecías que te matara, pero como eres un gran pintor te condeno a ser retratado por Vicente López". El retrato —buen retrato— del enfurecido genio lo conserva el Museo del Prado. Pero Goya se volvió a su retiro de Burdeos. Olía muy mal el aire de aquella España.

Todavía en 1827 realizó Goya un segundo viaje a Madrid. Fue entonces cuando pintó el bello retrato de su nieto Mariano, al que le había hecho donación de su finca del Manzanares y por cuyo porvenir tanto se preocupó. A su regreso fue cuando pintó el formidable retrato del banquero Muguiro, exiliado liberal, que exhibe en su mano, como una señal de su añoranza, una carta llegada de España. Hay, en una breve leyenda pintada en el mismo lienzo, un gesto de arrogancia del viejo que se siente en la plenitud de sus facultades: "Retrato de Muguiro, pintado por su amigo Goya a los 81 años". Y en ese mismo año pintó también —"sin corregir" como diría Moratín, es decir, con la dicción fuerte del gran expresionismo— "La Lechera de Burdeos" que también está en el Prado.

Todavía pintó algún retrato más en 1828. En los primeros meses de ese año, acaso llamado por el viejo que se sentía morir, llegó a Burdeos su nieto Mariano, acompañado de su madre. El 15 de abril de ese mismo año murió, dulcemente, en paz con su conciencia, con la satisfacción de haber acabado su obra, don Francisco de Goya y Lucientes.

Bibliografía

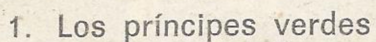
Charles Yriarte, *Goya*, Plon, París 1867. Gregorio Cruzada Villamil, *La casa del Sordo*, Madrid 1868. Conde de la Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, Elías Tormo y Monzó, *Las pinturas de Goya*, Madrid 1902. Aureliano-de Beryete y Moret, *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917. Augusto L. Mayer, *Goya*, Munich, 1923. Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, Madrid, 1947. F. J. Sánchez Cantón, *Vida y obra de Goya*, Madrid, 1951. L. Matheron, *Goya*, París, 1858. Zapater y Gómez, *Goya, noticias biográficas*, Zaragoza, 1868. A. Salcedo Ruiz, *La época de Goya*, Madrid, 1924. Juan de la Encina, *Goya en zig zag*, Madrid, 1928. P. Paris, *Goya*, París, 1928. Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, Madrid, 1928. Ch. Terrasse, *Goya* París, 1931. G. Grappe, *Goya*, París, 1937. José Gudiol: *Goya*, Nueva York, 1941. José López Rey, *Goya y el mundo a su alrededor*, Buenos Aires, 1947. F. J. Sánchez Cantón, *Los caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, 1949. José Camón Aznar, *Los disparates de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, 1951. Enrique Lafuente Ferrari, *Los desastres de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, 1952. Enrique Lafuente Ferrari, *Goya, los frescos de San Antonio de la Florida*, Skira, Genève, 1955. Jacques Lassaige, *La pintura española de Velázquez a Picasso*, Skira, Genève, 1954. Pierre Gassier, *Goya*, Skira, Genève, 1955. Sánchez Cantón, *Goya y sus pinturas negras de la quinta del Sordo*, Rizzoli, Milán, 1963.



Estos son

Los cuentos del Chiribitil

Para los chiquitos que quieren
que les cuenten cuentos.
Para que se los lean papá y mamá.
Para que lean solos los que ya van
aprendiendo a leer.
Para soñar con cosas
muy grandes y muy chiquitas,
con animales familiares y lejanos,
con otros chicos
a los que les pasan cosas.
Para conocer un poco más el mundo.



1. Los príncipes verdes
2. La carta de Tilín
3. El mono doctor
4. El espejito de la montaña
5. El señor Viento Otto
6. Alegrita y doña Chicharra
7. Chiquirriqui cruza la selva misionera
8. Nicolodo viaja al País de la Cocina
9. Los zapatos voladores
10. El pajarito remendado
11. El pequeño héroe de Harlem
12. Así nació Nicolodo
13. El salón vacío
14. El osito y su mamá
15. El molinillo mágico
16. Vuela, Mariquita
17. Don Hilario
18. Jacinto
19. La gran fiesta del Otoño
20. El gallito
21. Viaje al País de los Cuentos
22. ¿Dónde estás, Carabás?
23. Gatomiáu
24. Los juguetes
25. Tío Juan
26. El espantapájaros
27. El reloj de la torre
28. Rara historia de un diente
29. ¿Qué hora es?
30. Los grillos de la montaña celeste

Nº 145 al 141 $ 800.-
Nº 140 al 1 $ 1.000.-